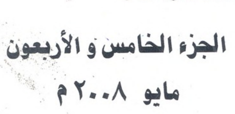
فكر وإبداع

إصدار علمي جامعي متخصص محكم

مؤسس الإصدار وإشراف

أ.د. حسن البنداري





الجزء الخامس و الأربعون

مايو ٢٠٠٨م



رابطة الأدب الحديث

قواعد النشر بالإصدار

- يقبل إصدار فكر وإبداع نشر المواد وفقا للاعتبارات التالية:

١ ـ أن تكون المواد المرسلة إلى الإصدار ـ مبتكرة ولم يسبق نشرها.

٢ ـ تخضع المواد للتحكيم النوعى المتخصص .

٣ ـ يخطر الإصدار الكتاب بقرار صلاحية المواد أو عدمها .

٤ ـ لا يقبل الإصدار المواد المنشورة أو المقدمة إلى جهات أخرى.

٥ ـ البحوث والدراسات التى يرى المحكمون تعديل مواضع فيها ـ ترد إلى أصحابها لتنفيذ ملاحظات المحكمين لكى تأخذ طريقها إلى النشر.

٦ ـ الإصدار غير ملزم بإعادة الأصول المرسلة إلى أصحابها سواء نشرت أم لم تنشر .

المواد المنشورة بالإصدار تعبّر عن آراء أصحابها فقط

فكر وابداع

إصدار متخصص

يعنى بنشر بحوث ودراسات جامعية محكمة

يصدر عن رابطة الأدب الحديث

مؤسس الإصدار والمشرف عليه (عضو مجلس الإدارة)

أ.د. حسن البنداري

البريد الإلكتروني : Wafafarahat@yahoo.com -

- drbendary@yahoo.com

* * * * *

تسعى الرابطة إلى :

- إرســـاء مفـــاهيم البحث العلمي .
- الكشف عن الباحثين المتميزين والمغمورين .
- تنميــة قــدراتهم الفكريــة والبحثيــة .
- المشاركة في تحديد معالم ثقافتنا المعاصرة .
- عقد حوارات متنوعة مع كافة الاتجاهات .
- التوفيق بين الصيغة التراثية والصيغة الحداثية .

الناشر: دار الإبداع للصحافة والنشر والتوزيع.

العنوان : ٩٥٣ كورنيش النيل - مصر القديمة .

البريد الإلكتروني : E.mailDarelebdaa@hotmail.com

ت :٥٣٢٦٧٤٤ - ٥٣١٢٣٣٢١ - ٠١٠٦٦٣١٥٨٤

رئيس مجلس الإدارة : د. هدى الكومي

المدير العام : منى عثمان

لوحة الغلاف : للفنانة ميسون قطب

فكر وإبداع

إصدار علمي جامعي متخصص محكم
يعنى بنشر بحوث ودراسات علمية محكمة
يصدر عن رابطة الأدب الحديث
القاهرة : ٦ شارع بنك مصر
ت : ٣٩٣٤٦٩٥
رئيس مجلس إدارة الرابطة : الشاعر/ محمد علي عبد العال

مطبعة العمرانية للأوفست
الجيزة : ٣٣٧٥٦٢٩٩

رقم الإيداع	٣٦٦١ / ٢٠٠٧
الترقيم الدولي	I.S.B.N ٩٧٧-٦١٢١-٤١-١

فكر وإبداع

مؤسس الإصدار والمشرف عليه (عضو مجلس إدارة الرابطة)

أ.د حسن البنداري

أمانة الإصدار : فاطمة عبد العزيز صديق

المراسلات : توجه باسم المشرف على الإصدار أ.د.حسن البنداري

القاهرة : مصر الجديدة - روكسي، شارع أسماء فهمي كلية البنات - جامعة عين شمس

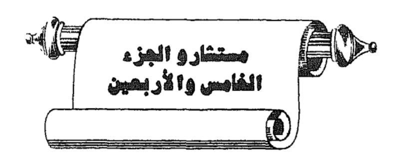
تليفون : ٥٨٥٤٦٦٢ - ٥٨٥٦٦٢٣

القاهرة : دار الإبداع للصحافة والنشر والتوزيع

٩٥٣ كورنيش النيل - مصر القديمة

ت : ٥٣٢٦٧٤٤ - ٥٣١٢٣٢١ - ٠١٠٦٦٣١٥٨٤

الجزء الخامس و الأربعون مايو ٢٠٠٨ م



١ - أ.د أحمد إبراهيم الشعراوي

٢ - أ.د أحمد كشك

٣ - أ.د اعتماد علام

٤ - أ.د جمال عبد الناصر

٥ - أ.د حسن شحاتة

٦ - أ.د زين نصار

٧ - أ.د سامية عبد الرحمن

٨ - أ.د سهير عبد العظيم

٩ - أ.د السعيد بدوي

١٠- أ.د السيد فضل

١١- أ.د شفيع السيد

١٢- أ.د صبري إبراهيم السيد

١٣- أ.د الطاهر مكي

١٤- أ.د عبد الحكيم حسان

١٥- أ.د علياء شكري

١٦- أ.د علي أبو المكارم

١٧- أ.د ماجدة عبد السميع

١٨- أ.د محمد حسن عبد الله

١٩- أ.د محمد حماسة عبد اللطيف

٢٠- أ.د محمد سالم

٢١- أ.د محمد السعيد جمال الدين

٢٢- أ.د محمد الطويل

٢٣- أ.د محمد عبد المطلب

٢٤- أ.د مكارم الغمري

٢٥- أ.د. نادية عبد العزيز عوض

٢٦- أ.د نبيل راغب

٢٧- أ.د نبيل غنايم

٢٨- أ.د نفيسة عليش

بِسْمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحْمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ

افتتاحية الجزء الخامس والأربعين مايو ٢٠٠٨

د. حسن البنداري

تنتمي مواد الجزء الخامس والأربعين إلى النقد الأدبي الحديث، ونحو النص، والدراما والتاريخ، القديم وعلم الاجتماع، والفلسفة، والدراسات الإسلامية فضلاً عن الموسيقى، والفن التشكيلي، سواء جاءت هذه البحوث باللغة العربية أو بغير العربية .

أما البحوث العربية فهي : الروائي الشاعر فاروق محمد منصور وروايته عن الثورة الجزائرية بقلم الشاعر الناقد محمد على عبد العال . وإشكالية الحداثة العربية المعاصرة وموقفها من اللغة والأدب للدكتور مصطفى البشير قط، ومقامات الهمزاني بين السخرية والنقد الأخلاقي للدكتورة فاطمة الزهراء عبد الغفار الموافي، وفاتحة القصيدة النبوية في الأدب المغربي للدكتور أحمد موساوي، والصور البلاغية إبداع أم انخداع في القصيدة الشعبية للدكتور علي بولنوار ، وبين المنهجين (الوصفي الحديث) و(المنهج اللغوي العربي) في التأصيل النحوي للدكتور عبد المجيد عيساني، والاجتهادات اللسانية المعاصرة وأثرها في نحو اللغة العربية "النظرية التوليدية والتحويلية لتشومسكي أنموذجاً" للدكتور مبارك بلالي، والحوار الأدبي وأثره في تعليم غير الناطقين بالعربية للدكتور عبد الله بن أحمد العطاس، ودخول الصور غير المقصودة في العموم وأثرها في الأصول للدكتور محمد سعود راشد الحربي ، وحقيقة خلق الحياء وأثره في بناء الفرد والمجتمع للدكتور سامي عفيفي حجازي، والاتفاقيات الجماعية للعمل كإطار لتنظيم علاقات العمل للأستاذ الليل أحمد ، وتطور العلاقات الأذربيجانية المصرية في الوقت الحديث للدكتور حمزة جعفروف، د. علي يوسيفوف، وأسلوب صياغة عبد العظيم عبد الحق للألحان الغنائية الدينية للدكتور مخلص محمود عبد الحميد مخلص. وأم كلثوم وتطورها الفني للدكتورة خيرية محمد مصطفى جميل ، وخصائص أسلوب الأداء الغنائي وسماته عند زكريا أحمد لقالب الدور للدكتور محمد عبد الستار عبد المعطي. واستقبال النص الشعري ما بين القرنين (٥هـ - ٨ هـ) عند النقاد المغاربة للأستاذ خروبي بلقاسم ، والبعد الفلسفي وفن القصة في رسالة الغفران للدكتورة فاطمة الزهراء الموافي، والعلاقات النحوية الدلالية للدكتور محمود أبو المعاطي عكاشة .

وأما البحوث غير العربية فهي .

(1) Revising Fairy-tale Discour.se In Carol Ann Duffy's "Little Red Cap"

د. جمال الجزيري

(2) Recentralizing the Self. Dorothy Wordsworty's Floatıng Island

د. ايمان فاروق البقري

المادة العربية

* البحث
* المقال النقدي

الروائي فاروق محمد منصور وروايته عن الثورة الجزائرية

بقلم الشاعر الناقد محمد على عبد العال (*) .

كانت مفاجأة لي عندما قرأت رواية الشاعر فاروق منصور أنه روائي ممتاز، فأنا أعرف أنه شاعر صاحب دواوين ومتميز في الساحة الشعرية ولم أكن أعرف أنه متميز بهذا القدر أيضًا في كتابة الرواية، ورغم أني أؤمن بتكامل الفنون وأن بعض الشعراء بدؤا بكتابة القصة والرواية وبعض القصاصين بدؤا بكتابة الشعر ولكن كل منهم اختار في النهاية طريقًا واحدًا أشتهر وعرف به، لكن بعد قراءتي لهذه الرواية لفاروق منصور جعلني احتار أيهما أفضل له . فقد وصل بروايته لقلب القارئ بدليل أنني بكيت كثيرًا في معظم مشاهدها لتأثيرها الدرامي ومعرفته الدقيقة بأماكن الأحداث وتفصيلاتها والسيطرة عليها بوحدة الحدث والزمان والمكان وكأنه كان فردًا مقاتلاً من أفراد الثورة الجزائرية تنقل في كل وديان وهضاب ومرتفعات الجزائر ، وبكتابته لهذه الرواية ، بدأت صعوبة موقفه كشاعر بعد ذلك وكان الله في عونه لكي يستطيع الصمود ويحافظ على موقفه كشاعر طغيان موقفه الروائي عليه .

(*) رئيس رابطة الأدب الحديث .

لقد فجر الروائي فاروق منصور بداخلي مواقفًا كنت قد تجاوزتها بفعل الزمن منذ اشتعال وغليان الثورة الجزائرية في بداية الخمسينيات يوم أن كنا نقود المظاهرات ونعطل الدراسة من أجل الثورة الجزائرية وذكرتني بقصيدتي: الجزائر المطبوعة في ديواني الثالث : هموم شاعر ص ١٣٧ وهي من خمس صفحات التي كانت قد ألقيتها في مظاهرة قام بها معهد أسيوط الديني والمدارس الثانوية في بداية الثورة :

إلى أرض الجزائر يا شباب	فقد كشف القناع عن الكذوب
لحق العرب ببذل كل غال	ليحيا الناس بالوطن الرحيب
فداؤكِ يا جزائر كل روحي	ونفسي والنفيس من الطيوب
ففي أرض الجزائر في لهيب	من النيران أودت بالخصيب
فجد بالنفس قربانًا فداها	ودافع بالسلاح وبالنشيب .. الخ

ويعود الآن الروائي فاروق منصور ليلهب فينا الثورة التي لا زالت مستمرة بداخلنا منذ خمسين عامًا وكأنه أراد أن يعبر عما يحدث في فلسطين وفي العراق، والبقية تأتي وكأن القدر كتب على هذا الجيل أن يظل يعاني النيران التي لا زالت مشتغلة في داخله .

تحية لهذا الثائر الذي لن يلقى سلاحه حتى آخر نفس فيه ، ونحن لازلنا على صلة بأصدقائنا في الجزائر وآخرها ما وصلني من كتب كتبها صديقنا الباحث الجزائري حواش بن مصطفى بن بكير من غرداية وأرسلت له بعض

مؤلفاتي وكذلك زيارة صديقنا الدكتور شريفي عبد اللطيف من جامعة تلمسان المتكررة سنويًا لرابطة الأدب الحديث .

فشكرًا لصديقنا الشاعر فاروق محمد منصور على هذه المتعة الممتزجة بالحب والدموع، والمواجهة لكل الشعوب العربية التي سوف تقدر هذه الرواية ونستقبلها بالفرح والثورة والسرور .

إشكالية الحداثة العربية المعاصرة وموقفها من اللغة والأدب

د. مصطفى البشير قط (*)

يعد مصطلح الحداثة من المصطلحات النقدية المائعة التي يصعب الإمساك بتلابيب تعريف محدد لها، وهي من المصطلحات التي تشيع في نقدنا الأدبي الحديث، فضلا عن حقول معرفية أخرى، والتي يلهث وراءها نقادنا المحدثون ،ولا ينفكون يستعملونها - مع ما تفرزه من أفكار هدامة على اللغة والأدب والفكر- في ممارساتهم النقدية عن علم وفهم في بعض الأحيان ،وعن جهل وسوء فهم في أحيان أخرى، فماذا يقصد بالحداثة؟

إذا تتبعنا المفهوم اللغوي للفظ " الحداثة " في المعجمات العربية نجد معناها يدور حول الشيء المستحدث،الجديد، ففي الصحاح مادة " حدث " يقول الجوهري:" الحديث: نقيض القديم.. والحدوث: كون شيء لم يكن .. واستحدثت خبرا، أي : وجدت خبرا جديدا ، قال ذو الرمة:

استحدث الركب عن أشياعهم خبرا   أم راجع القلب من أطرابه طرب [١]

وفي القاموس المحيط المادة نفسها يقول الفيروزآبادي:" حدث حدوثا وحداثة نقيض : قدم... والحديث الجديد" [٢] .

(*) أستاذ محاضر – جامعة المسيلة – الجمهورية الجزائرية

وانتقل هذا المصطلح في تراثنا من المجال اللغوي إلى المجال النقدي ليستعمل في إطار قضية الصراع بين الشعر القديم والشعر المحدث،معبرا عن الحركة الشعرية الجديدة التي عرفت في العصر العباسي بفعل التطور الحضاري الحاصل ،وانتقال العرب من طور البداوة إلى طور الحضارة ، والذي كان من إفرازاته ظهور تيار جديد في الشعر استحدث أشياء لم يعرفها السابقون ، وغير في بناء القصيدة العربية ، وفي موضوعاتها، وفي لغتها وأفكارها ، ولكنه كان تطويرا من داخلها ، ولم يفرض عليها هذا التطوير من الخارج فرضا كما هو حاصل الأمر بالنسبة للشعر العربي المعاصر، وبالتالي فلم تكن الأسئلة المطروحة على الحداثة أنذاك بالحدة نفسها وبالريبة والشكوك ذاتها المطروحة على حداثة العصر الراهن ، إذ لا أحد في ذلك العصر كان يشكك في صحة النسخة العربية من الحداثة الشعرية ، بما في ذلك المتعصبون ضدها من علماء اللغة والنحو والرواة الذين كانوا يتعصبون للشعر القديم، ويرون فيه المثل الأعلى ويرفضون كل ما عداه،ومع ذلك لم يطرحوا أسئلة تشكيكية في "هوية" الشعر المحدث.

أما حداثتنا اليوم فهي محل شك ،ومحل تساؤلات في هويتها وانتمائها " ولا نجافي الصواب إذا قلنا إن المشروع الحداثي الذي يتبناه نقادنا المعاصرون يختلف عن سابقيه، لا لشيء إلا لأنه يحمل في طياته خصوصيات فكرية وفلسفية لحضارة مغايرة، بل معادية للحضارة الإسلامية" (٣).

وإذا عدنا إلى لفظ "الحداثة" لنحدد مفهومه كمصطلح نقدي معاصر دخل ساحة اللغة العربية بقوة، فإننا نجد تضاربا كبيرا في تحديد هذا المفهوم بين النقاد والدارسين، مما يصعب على الباحث الخروج بمفهوم محدد ودقيق لهذا المصطلح النقدي ،إذ يجد نفسه في دوامة من التساؤلات: هل الحداثة هي قطع

الصلة بالموروث القديم والخروج عنه؟ هل هي مرتبطة بالتحول أم بالثبات ؟ هل هي التزام بقواعد معينة،أم هي خروج على كل القواعد والأشكال الفنية في محاولة للتمييز والتفرد؟ ما المواصفات الواجب توفرها في النص الأدبي أو النقدي حتى نقول عنه إنه "حديث" ؟!

إن الدعوة إلى الحداثة عند الأدباء والنقاد العرب المعاصرين كانت عن تأثر بالأدب والنقد الغربيين ، ولم تكن تطويرا لتراثنا الأدبي والنقدي - وكعادتنا في ولعنا بكل ما هو غربي لهث كثير من نقادنا وراء الإفرازات الأدبية والنقدية لهذا المصطلح ،وبينما كان الناقد الإنجليزي"ت.س.إليوت" رائد التجديد في الأدب الحديث يعتد بالموروث الشعري ، راح نقادنا المنبهرون بالحداثة يضربون عرض الحائط بكل ما هو موروث قديم في تراثنا باسم " الحداثة ".

ولقد انطلقت الدعوات التنظيرية للحداثة من لبنان،لأنها الأكثر انفتاحا على مناهل الثقافة العالمية، وفي ذلك يقول جهاد فاضل: " في موضوع الحداثة تبدو مدينة بيروت شبيهة بمدينة ما ذكرها الفارابي في مدينته الفاضلة، مدينة تمضي الوقت في التنظير للحداثة، أكثر مما تمضيه في إبداع الحداثة، مدينة تتقن كل النظريات التي تدور حول الحداثة، ولكن نادرا ما مارست الحداثة والريادة والابتكار والخلق...منذ الخمسينات دأبت بعض الشلل الأدبية في بيروت وعن عمد على استخدام كلمة الحداثة...وكانت الحداثة التي مارسوها في بيروت خلال أكثر من ربع قرن نقمة عارمة على التراث" (٤).

ويعتبر " أدونيس " علي أحمد سعيد أول رائد للحداثة على الساحة العربية، وقد تبنت فكرته حول الحداثة مجلات عربية مثل مجلة "حوار" و " شعر" و "

آداب " ، وعلى الرغم من ذلك فإن مفهوم الحداثة لم يتحدد ولم يتبلور عند أدونيس ،ففي كتابه " فاتحة لنهايات القرن" يتحدث أدونيس عن خمسة أوهام للحداثة ،هي:

١- وهم المعاصرة أو الزمنية، وربط الحداثة في القصيدة بالعصر الراهن لإنشائها.

٢- وهم المغايرة، وهو اعتبار الاختلاف في الشكل والوزن وفي الوحدة الإيقاعية حداثة.

٣- وهم التماثل، وهو محاولة الأخذ بمقاييس الحداثة في الغرب.

٤- وهم التشكيل النثري بعد تحطيم الوزن ، والاستغناء عن القافية.

٥- وهم الاستحداث المضموني،وهو الاكتفاء بشحن القصيدة بالحديث عن قضايا العصر ومجرياته(٥).

تلك أوهام خمسة للحداثة تحدث عنها أدونيس عند الشعراء والنقاد العرب المعاصرين، ورغم ذلك يظل السؤال مطروحا بإلحاح : ما الحداثة ؟!

هذه إشكالية أولى بالنسبة للحداثة ؛ إشكالية تحديد مفهوم دقيق لهذا المصطلح ،وهي إشكالية تنسحب على الكثير من المصطلحات النقدية المعاصرة التي دخلت اللغة العربية.

الإشكالية الأخرى بالنسبة للحداثة هو أننا نقرأ الكثير من الكتابات النقدية التنظيرية للحداثة، ولكننا لا نلمس شيئا من هذه الحداثة في شعرنا العربي المعاصر، فهل بالتنظير وحده تتم الحداثة؟!

إن هناك صدعا كبيرا بين الشعر العربي المعاصر، وبين الحياة العربية المعاصرة ؛ أصبح الشاعر العربي المعاصر يحلق في فضاءات لا تمت إلى الواقع العربي بصلة ، فضاءات خرافية أسطورية تعود إلى العصور اليونانية، متبنيا فلسفات غربية هي وليدة ظروف حضارية لا تعيشها الأمة العربية ، وبذلك " لم يعد هذا الشعر ديوان العرب كما كان الشعر القديم" (٦).

لقد أغرق الشعر العربي المعاصر في حداثته إلى درجة الخروج عن كل القواعد الفنية عبر ما سمي بقصيدة النثر ، وهو مصطلح ظهر لأول مرة على صفحات مجلة " شعر" سنة ١٩٥٨(٧)، ونظر لها أدونيس من خلال مقال له بالمجلة نفسها أعلن فيه عن ميلاد حركة شعرية جديدة تعصف بالمفاهيم الشعرية القديمة أو بالأحرى تعصف بمقومات الشعرية العربية التي تأسست على مدى عدة قرون، ثم أخذ المصطلح بعد ذلك تسميات متعددة ؛ فهو طورا قصيدة النثر ، وطورا الشعر المنثور ، وطورا آخر النثر الشعري ...الخ

وقد تميز هذا النوع من الشعر بالضبابية والغموض والإلغاز، والإسفاف، والضعف اللغوي، والخرق لقواعد النحو والصرف والبلاغة والعروض ، نتيجة للقصور في الرؤية ، والعجز في الأدوات الفنية.

ويحمل عبد الوهاب البياتي مسؤولية ذلك لأدونيس لأنه في محاولاته في مجلة مواقف يشجع مثل هذه الاتجاهات، ويقول: "إن أغلب ما ينشر في "مواقف" خاصة الشعر، تافه ورديء وصدى لقراءات ناقصة مشوهة، يعكس صورة للإمراض النفسية والقلق والضياع والفراغ والعقم الذي يعيشه من يكتبون فيها، فهي إذن أشبه "بمارستان" يعج بالمعتوهين والمرضى والثرثارين" (٨)، ويقول عن محاولات أدونيس كتابة قصيدة النثر خاصة في

كتابه "مفرد بصيغة الجمع" : "لم أستطع قراءته،فقد قرأت منه سطرين ورميته جانبا، لأنه ليس بشعر ولا بنثر بل هو جنس ثالث هجين مفكك ليس فيه صورة أو فكرة أو تجربة، ويدل على أن كاتبه مصاب بمرض يستعصي شفاؤه، كما أن اللغة في هذا الكتاب من خلال السطرين الذين قرأتهما فيه تدل على إفلاس كاتبه وهبوطه الشعري الشنيع، ولجوئه إلى مثل هذا النثر السقيم"(٩).

هذا على مستوى الإبداع، أما على مستوى النقد، فتبدو المذاهب النقدية الغربية الحداثية و ما بعد الحداثية هي المسيطرة على عقول نقادنا وممارساتهم النقدية ،على الرغم من أنها نتيجة لفلسفات ومنظومات فكرية مستمدة من واقع الحضارة الغربية،ولا تمت إلى واقعنا بصلة، فغدا هذا النوع من النقد غريبا عن أدبنا ،وإذا كان أدبنا الحداثي بعيدا عن واقعنا بدرجة، فإن النقد بعيد عنه بدرجتين ،وأصبح الناقد العربي يستهلك المناهج النقدية الغربية كما يستهلك المنتجات المادية للحضارة الغربية بطريقة آلية يقول الدكتور شكري عزيز الماضي: "يلاحظ المتتبع لحركة النقد العربي الجديد -في العقدين الأخيرين- تدفق الدراسات الأدبية على الساحة النقدية العربية، ويبدو العقل النقدي العربي المعاصر معجبا بها،ومتحمسا لها كأنه وجد ضالته المنشودة بعد صبر مديد ، كما يلاحظ كثرة المؤلفات النظرية والتطبيقية والترجمات المتعددة : للبنيوية الوصفية ، والبنيوية التكوينية ،والسيميولوجيا والنقد الأسطوري،والنقد التفكيكي... الخ، كما تدرس أسماء رولان بارت، وجوليا كريستيفا ، وتودوروف ، وجولدمان، وفراي، وسوسير ، وياكسون، وغريماس، وجان كوهين، وبريموند، وغيرهم وغيرهم في الكتب والمجلات العربية، ويشعر المرء بأن العقل العربي - في معظم الأحيان- يبدو خلال ذلك كله منفعلا لا فاعلا، مستقبلا لا محاورا، محاكيا لا متمثلا" (١٠)، الأمر الذي حدا ببعض

الباحثين إلى التحذير من مغبة التطبيق العشوائي لمناهج نقدية وجدت في بيئة غير بيئتنا،على نحو ما أكده الدكتور محمد مندور الذي يرى أنه عندما " نريد درس الأدب العربي يجب أن نكون من الفطنة بحيث لا نحاول أن نطبق عليه آراء الأوروبيين وقد صاغوها لآداب غير آدابهم" [١١].

ولو توقف الأمر عند حد الانبهار والاستسلام للمناهج النقدية الغربية لهان الأمر ،ولكن صاحب ذلك دعوات للقطيعة المعرفية التامة مع التراث، حتى مع أولئك الذين درسوا تراثنا النقدي، وأسهموا بدراسات جادة فيه مثل الدكتور جابر عصفور الذي ابتدأ تراثيا ، وانتهى حداثيا موغلا في التعصب للحداثة إلى درجة التنكر للتراث ، وهذا ما يؤكده هو نفسه في مقدمة كتابه " قراءة التراث النقدي" إذ يقول :" ولم يعد الهدف من قراءة التراث- في النمط الجديد- استعادة الماضي بكل ما يقترن به من قيم جمالية أدبية، فقد أضحت هذه المبادئ والقيم قرينة إطار مرجعي مرفوض، صار التمرد عليه قرينة التحرر الفردي الذي ينطلق من إطار مرجعي مضاد... وإذا كان الإطار المرجعي الجديد يعني استبدال الحاضر بالماضي، والغرب المتقدم بالشرق المتخلف، فإنه كان يعني بداية أول قطعية جادة مع التراث بشكل عام ، ومن ثم بداية تعويل الناقد العربي الحديث على أصول نقدية ليست من صنعه ولا من تراثه، بل من صنع الغرب المتقدم الذي أصبح اللحاق به حلا لأزمة التخلف" [١٢] ، فهو هنا يطرح شرط القطيعة مع التراث ، واستبدال الحاضر بالماضي كحل لأزمة التخلف والالتحاق بالركب الحضاري.

وأنا أقول لقد تم هذا بالفعل؛ فقد قطع الحداثيون العرب أواصر الصلة بالتراث ، واستبدلوا الحاضر بالماضي؟ فهل حققوا لأمتهم نهضة وانتشلوها من دركات التخلف؟!

في اعتقادي لقد أدى ذلك إلى مزيد من التخلف،ومزيد من التشرذم،ومزيد من اغتراب الذات عن هويتها،وأصبحنا نعيش في ظل هذه الحداثة المزيفة استلابا فكريا وسياسيا واقتصاديا كما لم نشهده من قبل،بل الأكثر من ذلك كما يقول الدكتور شكري عياد : " أننا أخذنا نشهد في النصف الثاني من هذا القرن مرحلة تاريخية جديدة أصبح فيها الكيان القومي مهددا بالفناء" (١٣) ، وهذا ما نلمسه في دعوة جاك دريدا رائد التفكيك الذي ينبهر به كثير من نقادنا ، إذ دعا في محاضرة له بالقاهرة سنة ٢٠٠٠ إلى تفكيك المؤسسات القومية المختلفة (دينية، سياسية، ثقافية... إلخ) و إسناد مهمتها إلى الجامعة ، وبذلك يفتح دريدا الباب على مصراعيه للعولمة من ناحية ، والهيمنة الأمريكية من ناحية ثانية (١٤).

وهكذا نلاحظ كيف ارتبطت دعوات الحداثة عندنا بأفكار مشبوهة باعتراف الغربيين أنفسهم، ففي دراسة مطولة موثقة نشرتها الباحثة البريطانية " فرانسيس سوندرز" بعنوان: "من الذي دفع أجر العازف؟ دور المخابرات الأمريكية في الثورة الثقافية"، كشفت هذه الدراسة دور المخابرات الأمريكية CIA* * في تمويل أنشطة ثقافية مختلفة، ومن بينها مدارس الحداثة في دول عديدة من العالم، كما كشفت عن أن جزءا كبيرا من ميزانيات أقسام " اللغويات" في الجامعات الأمريكية الكبرى التي يؤمها الطلاب من مختلف أنحاء العالم ومنهم العرب للتحضير لأطروحات الماجستير والدكتوراه ، كانت تأتي من المخابرات الأمريكية عن طريق مؤسسات ثقافية مرموقة، أو مؤسسات وهمية كانت تؤسس لهذا الغرض(١٥)، وطبعا قد يندهش البعض من تدخل المخابرات الأمريكية في "درس اللغويات" ولكن هذه الدهشة سوف تزول حينما نعلم أهمية " اللغويات" في الحداثة الأدبية والنقدية.

وفي هذا المجال شن كثير من الحداثيين العرب الحرب على اللغة العربية بقصد هدمها والقضاء عليها، لأن في ذلك قضاء على التراث وعلى القرآن تمهيدا للانسلاخ من الهوية ومن الذات (الشرق المتخلف) والارتماء في أحضان الآخر (الغرب المتقدم)، بعد أن مهد لهم الطريق محاولات للمستشرقين في الدعوة إلى العامية والابتعاد عن الفصحى؛ مثل القاضي الإنجليزي ولمور، ووليم ولكوكس، وتسلم المشعل منهم تلاميذهم من المستغربين أمثال قاسم أمين ولطفي السيد وعبد العزيز فهمي الذي نادى في المجمع اللغوي سنة ١٩٤٣ بكتابة اللغة العربية بالحروف اللاتينية وإلغاء الحروف العربية[١٦]، وقد استمرت "هذه الحرب اللغوية في لبنان على يد سعيد عقل الذي يؤمن بوجود لغة لبنانية محكية تستمد عناصرها من الفينيقية والآرامية والسريانية وحتى من اللاتينية وغيرها" [١٧]، وقد طالب سعيد عقل بكتابة العربية بالحروف اللاتينية، كما طالب بإدخال تعديلات جوهرية على الكتابة العربية بحيث يقتصر على كتابة الحروف المنطوقة فقط ويرى أن "الكتابة العربية لا تخضع لقواعد عقلية دقيقة، بل تقوم عل قواعد لامعقولة " [١٨]،وهو بذلك يريد إلغاء الإعراب جملة لهدم أساس اللغة العربية التي هي مقوم من أهم مقومات وحدة الأمة،و"بهذه الفكرة يطعن وظيفة اللغة العربية الفصحى في الصميم"[١٩].

وجاء من بعده يوسف الخال صاحب شعار (اختراق جدار اللغة) وطالب بإلغاء الإعراب ، والاستغناء على عدد من الضمائر،والاكتفاء باسم واحد من أسماء الموصول وهو " اللي"، وما إلى ذلك من الخزعبلات التي يهدف من ورائها إلى هدم اللغة العربية الفصحى، وقد تصدى يوسف الخال للمدافعين عن اللغة العربية القائلين بأن الفصحى لغة القرآن الكريم وأنها عامل من عوامل

وحدة العرب قائلا: "...ثم إنه باستطاعة العربي أن يدرس الفصحى كموضوع دراسي، ويقرأ التراث والقرآن ، وهناك شعوب إسلامية تقرأ القرآن وتصلي به وهي لا تعرف العربية ..." ، وقال رادا على أن الفصحى عامل من عوامل وحدة العرب: "... فماذا تفيد وحدة العرب إن هي قامت على أسس مزيفة ومصطنعة (يقصد العربية الفصحى لأنها ليست لغة الكلام اليومي)... وهناك من يقولون : إن الأخذ بلغة الكلام هو من وحي المستعمرين، والحقيقة هي أن عدم الأخذ بها هو الذي من وحي المستعمرين وإسرائيل في الطليعة ، فهم يشجعون على التعلق بالفصحى لتعميق الازدواجية في الفكر العربي من جهة ،ولإبقاء العربي مشدودا إلى حقائق لا صلة لها بواقعه من جهة أخرى" [٢٠]، وللترويج لأفكاره الشعوبية هذه أنشأ يوسف الخال مجلة " شعر" سنة١٩٥٧ ، وقد " كشف العدد الأول من المجلة عن توجه نحو تبني العامية وإعطائها دورا مجاورا للغة الفصحى في الشعرية العربية... وجاء في العدد نفسه دعوة المجامع اللغوية العربية إلى اتخاذ موقف أكثر حزما من قضية تطوير اللغة وتيسيرها ... ويبدو أن الخال أراد النهوض بالدور المفترض للمجامع اللغوية" [٢١].

وفي زعم يوسف الخال فإن أهم الصعوبات التي تحول دون تحديث العقل العربي تتمثل في اللغة التي نستعملها على مستويات ثلاثة: لأننا نفكر بلغة ، ونتكلم بلغة ، ونكتب بلغة، وقد دعا الخال كحل لهذه المشكلة إلى الكتابة بلغة الشعب لغة الحياة "وتجاوز كل الحرص الذي يبديه التقليديون على المحافظة على تجميد اللغة في قواعدها القديمة المتوارثة،لأن هذا الحرص يؤكد حقيقة راسخة وهي أن العقل العربي ليس حديثا بعد" والحل " الحداثي" الذي يقترحه الخال هو استعمال " لغة الكلام / اللغة المحكية " المتطورة على ألسنة

شعوبها، فهذه هي لغة الحاضر والمستقبل واستخدامها في الكتابة كما في الحديث أمر محتوم في اعتقاد(٢٢)، ذلك بعض مما يشن من حرب شعواء على اللغة العربية باسم الحداثة من أبناء جلدتنا للأسف الشديد بأقلامهم المأجورة من أعدائنا.

إن أدعياء الحداثة عندنا يعتقدون أنهم يتحركون بإرادتهم ،ولكنهم في الحقيقة ليسوا كذلك لأنهم مثل رقعة الشطرنج تحركهم أيد خفية على علم منهم، أو عن غير علم.

ولا يعني مما سبق قوله أنني أدعو إلى الانغلاق على ثقافة الذات، وعدم الانفتاح على ثقافة الآخر، فذلك لا يمكن أن يحقق لنا نهضة بقدر ما يسجننا بين جدران الماضي ، ويحرمنا من " ميزة المقارنة وميزة التجديد ، والوقوف على الأساليب الجديدة للتنقيب في الفكر والمعرفة والثقافة" (٢٣) ، ولكنني أدعو إلى الانفتاح الواعي بخصوصيتنا الثقافية والحضارية، وأن نعرف كيف نفيد من اتصالنا الثقافي بالآخر بدون أن نحدث قطيعة معرفية مع تراثنا ،كما يفعل أغلب النقاد والباحثين الذين تبنوا مفاهيم الحداثة وما بعد الحداثة الغربية بكل ما تحمله من تراكمات معرفية وإيديولوجية .

ليس من وكدي في هذا المقال أن أزرع اليأس و التشاؤم ، ولكن الصورة تبدو أشد قتامة مما رسمته، فقد أودت بنا حداثة الآخر - التي نتبناها بدون تطويع لها لتنسجم مع هويتنا وخصوصيتنا الثقافية - إلى حالة من التخلف والانحطاط والاستلاب ، وأدخلتنا في نفق مظلم ما أخالنا ندرك بصيص نور الخروج منه في المستقبل القريب.

الهوامش :

(١) الصحاح: للجوهري، تحقيق أحمد عبد الغفور عطار، بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٧٤، مادة(حدث).

(٢) القاموس المحيط : للفيروز آبادي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٩ ، مادة(حدث).

(٣) إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر:عبد الغني باره ،الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،٢٠٠٥، ص٥

(٤) قضايا الشعر الحديث: جهاد فاضل ،دار الشروق، بيروت، ط١ ، ١٩٨٤، ص ٧١- ٧٢.

(٥) ينظر مقال وهم الحداثة: مصطفى البشير قط ، جريدة النصر، قسنطينة، عدد٤٤٧٨،٥ أفريل، ١٩٨٨ .

(٦) الإبهام في شعر الحداثة : د/عبد الرحمان محمد القعود ، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ٢٠٠٢، ص٢٩٦.

(٧) قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية:عبد العزيز موافي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،٢٠٠٦، ص١٣٥.

(٨) قضايا الشعر الحديث: جهاد فاضل، ص٢١٢.

(٩) المرجع السابق، ص٢١٣.

(١٠) من إشكاليات النقد العربي الجديد : د/شكري عزيز الماضي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،١٩٩٧، ص،١٠٥.

(١١) في الميزان الجديد: د/محمد مندور،دار النهضة، القاهرة،١٩٧٣، ص١٧٨.

(١٢) قراءة التراث النقدي: د/ جابر عصفور،دار سعاد الصباح ،القاهرة ،ط١٩٩٢،١،ص:٣٧-٣٨.

(١٣) المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين: د/شكري عياد، سلسلة عالم المعرفة،الكويت،١٩٩٣، ص:١٢.

(١٤) ينظر المرايا المقعرة : د/ عبد العزيز حمودة،سلسلة عالم المعرفة ،الكويت،٢٠٠١،ص:٤٩.

(١٥) ينظر المرجع السابق،ص:٧٣،٣٥-٧٥ .

(١٦) ينظر أدباء ومواقف: رجاء النقاش، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ص٦٣-٦٥

(١٧) من الوجود العربي:د/عمر موسى باشا،دار المعارف للطباعة والنشر، تونس،د.ت،ص٧٢.

(١٨) أدباء ومواقف: رجاء النقاش، ص٥٦.

(١٩) المرجع السابق، ص٦٩.

(٢٠) ينظر مقال تجديد القديم وتقويم الجديد، مجلة الأمة ، الدوحة، قطر، العدد ٥٣، السنة الخامسة، شباط " فبراير"١٩٨٥ ، ص٢٣.

(٢١) قضايا النقد والحداثة: ساندي سالم أبو سيف،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢٠٠٥،١ ، ص١٨٦.

(٢٢) المرجع السابق ، ص١٨٨.

(٢٣) مشكلات الحداثة في النقد العربي: د/سمير سعيد،الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط١، ٢٠٠٢، ص :١٠.



مقامات الهمزاني
بين السخرية والنقد الأخلاقي

د. فاطمة الزهراء عبد الغفار الموافي (*)

مدخل

تُعدُّ المقامات أحد الفنون التعبيرية التي احتواها موروثنا الفكري والثقافي العربي، في عصر تفجَّرت فيه المعلومات ، وانتعشت الحياة بمستوياتها كافَّة ، وزخرت بمضامين فكرية وثقافية متعددة ، نتيجة اختلاط الأجناس واللغات والثقافات ، فكانت المقامات - في ظلِّ هذا كلِّه - وثيقة حياتية مهمة ، يمكن من خلالها قراءة أوجه متعددة للواقع العربي والإنسان العربي ، في فترة الانتعاش الفكري والثقافي التي نتحدث عنها في هذا المقام.

لقد لعبت المقامة دورها المهم في تسجيل جوانب متباينة من الحياة الاجتماعية والفكرية العربية ، إضافة إلى رصدها الدقيق لجوانب من سلوكيات الناس ، وتركيزها على تصوير بعض سلبيات الواقع ، وبخاصة فيما يتعلق ببعض الممارسات الاجتماعية ومساوئ السلوك البشري ، فوق ما لها من دور مهم – أيضاً – في رصد جوانب من العرف والعادات والتقاليد ، بما هو إيجابي منها وما هو سلبي ، ذلك كلُّه في قوالب من التصوير عميقة الدلالة والتفصيل ، بعيدة المستهدف الرمزي ، سواء أكان ذلك على مستوى تعزيز

(*) أستاذ النقد الأدبي المساعد – كلية اليمامة - الرياض

القيم المستهدفة ، أم على مستوى دحض بعضٍ من تلك الممارسات والسلوكيات المشينة ، أو العادات المقيتة، كظاهرة الكدية ، وبخاصة تلك التي كان يعمد إليها المثقفون ويمثّلهم – آنذاك – الكتّاب والشعراء – بعضهم – أو ما كان يتكئ بعض الناس عليه من عادات اجتماعية تناقض ما يجب الالتزام به من قيم خلقية أو اجتماعية ، نتطرّق إليها – بتفصيل وتحليل – فيما بعد ، في ثنايا هذا البحث .

مقامات الهمذاني

يُعدُّ الهمذاني رائد فنّ المقامات في الأدب العربي ، وقد وضع أصوله وأسسه الفنية ليبني عليها الحريري وغيره – فيما بعد – نتاجاتهم في هذا الإطار . لقد نسج الهمذاني مقاماته على قاعدتين أساسيتين اثنتين ، الأولى منهما تركيز الضوء - بكثافة وعمق - على كثير من وقائع الحياة وأحداثها ، والثانية رصد نماذج من البشر ممّن عايشهم ، أو ممّن رسم ملامحهم من واقع الحياة ، واقفاً على سمات تلك الشخصيات وعلاقة ذلك كلّه بقيم المجتمع ومفاهيمه ، وسلوكيات الأفراد فيه .

إنّ المنظور الذي تحرك بفعله الهمذاني هو منظور نفسي فنّي واقعي ، ذو صلة بالقيم الاجتماعية والخلقية التي يعيش فيها أفراد مجتمعه آنذاك ، ولعلّ محاور هذا المنظور هي محاور حديثنا في هذا البحث ، نتناولها تباعاً ، برغم أنّ من الصعوبة فصل واحد منها عن المحاور الأخرى ؛ فهي تبدو متوافقة – بل متلاحمة – لإيصال الفكرة المراد طرحها في كلّ مقامة ، ومن ثم تبدو – أيضاً – أقرب إلى التصوير الفني والواقعي الدقيق لجوانب من الحياة ولأنماط متباينة من البشر في مجتمعات مختلفة ، ذلك كلّه من خلال شخصيته المحورية " الراوي " الذي يتخذ منه نقطة ضوء تنبعث منها قنوات متعددة ، تحوي كلٌّ منها حدثاً أو شخصية أو فكرة ، في حين يتخذ من شخصية بطلة الرئيس نقطة ارتكاز تدور حولها أحداث المقامات وشخوصها – بشكل عام - .

يقول أحد الباحثين ، مشيراً إلى طريقة الهمذاني في صياغة مقاماته :

" هي مجموعة حلقات يربط بينها البطل ، الذي جعله الهمذاني أديباً من بني ساسان ، يسأل الناس بأدبه ، ويتحايل عليهم بذكائه ، ويحكي المقامات في سرد متصل الحلقات الراوية الذي سمَّاه الهمذاني عيسى بن هشام " .

ثم يردف بالقول :

" ويصوغ المقامات على شكل أحاديث ، كلُّ حديث يعبِّر عن موقف من مواقف البطل أبي الفتح الإسكندري ، الأديب الجوَّال ، أو مقامة يبدأها بقوله : حدَّثنا ابن هشام قال : ... " (١) .

ولعلَّ المحاور التي يتخذها الهمذاني أسساً لمعالجته ، في قوالب نفسية واجتماعية وأخلاقية ، ضمن بُعد السخرية ، تنحصر – حسبما أرى – فيما يلي:

- المحور النفسي .
- محور السخرية والتصوير النفسي .
- محور النقد الأخلاقي .

وأقف فيما يلي على هذه المحاور تفصيلاً :

- **المحور النفسي**

تتبلور ملامح هذا المحور من خلال فهمنا لطبيعة المقامات عند الهمذاني ؛ إذ إنها تركز على ظاهرة أساسية تفشَّت في مجتمع الهمذاني آنذاك ، وهي ظاهرة الكُديَة ، والغريب في هذا الشأن أنَّ هذه الظاهرة الاجتماعية المقيتة كانت قد انتشرت في أوساط المثقفين أو المبدعين ، ولعلَّ هذا ما أخذ قدراً من اهتمام الهمذاني في مقاماته .

أمَّا ما يتعلق بقاعدة **المحور النفسي** الأساسية عند الهمذاني ؛ فهي ذات صلة بشخصية المقامات الرئيسة " أبي الفتح الإسكندري " ، الذي تتحرك الأحداث والشخصيات من خلاله ، بفعل حالات نفسية محددة ، تساعد على الكشف عن مكنون الحدث المروي ، ومن ثم قراءة نفسيات الأشخاص الذين يرتبط معهم بعلاقات ، أو ما يساعد هو معها في الكشف عن خفايا الفكرة ودلالاتها عند الهمذاني ، والتي يُراد نقلها للمتلقي .

تتشكل الحالة النفسية لشخصية الإسكندري في المقامات عبر المستهدفات الأساسية من طرحها ، من ذلك إيصال الموعظة والإرشاد النفسي والخلقي ، ونقف عند هذا المحور في معرض حديثنا عن الجانب الأخلاقي في المقامات – فيما بعد – إضافة إلى التأكيد على بعض المفاهيم الأدبية والفلسفية التي تتحرك في مجموعها المقامات ، في قوالب من السخرية ، التي تبدو مرَّة وقاسية في أحيان ما، وإن لم تفقد المقامات ، في معظمها - في ظلِّ هذا كلّه - مسحة القصِّ الفنية ، كما يرد ذكر ذلك في ثنايا هذا البحث – أيضاً - .

حول هذا الجانب يشير باحث بالقول :

" وفيما عدا ما وُفّق إليه ، الهمذاني ، في نظم بعض الأقاصيص ، تراه يقف حيث وقف من قبله ابن دُريد ، فيرسل العظة ، أو يسوق الوصف أو ينمّق الفكاهة أو يقضي بأحكام أدبية أو فلسفية ، من دون أن يهتم بالعقدة القصصية"(٢) .

ويعطي باحث آخر وجهة نظر أخرى ، حول طبيعة القصِّ في مقامات الهمذاني بما يقرب من دقّة النقد بقوله :

" وليست المقامات على نمط واحد ، فبعضها قصٌّ يبلغ فيه الهمذاني من الحبكة والبناء الفني ما يقرّبه من شكل القصة القصيرة ، وفي بعضها الآخر لا يزيد على كونه سرداً لبعض الأخبار الأدبية " (٣) .

إنّ الحالة النفسية للراوي ، والمرتبطة بالحالة النفسية للشخصية الرئيسة في مقامات الهمذاني ، إنّما يحركها في الحالين معاً ، ويكشف عن مكنونات كلٍّ من الشخصيتين ، اعتماد الكاتب على عنصر التصوير الدقيق لما يطرحه ، وينقله من أحداث وأفكار . إنّ عنصر التصوير – هنا – لا يأخذ سماته الفنية ، التي تستند على عمق الرؤية واستخدام أدوات التصوير اللغوية والبلاغية المتقنة – فحسب – بل إنّ ذلك يتعدّى هذه الأطر ليأخذ سمة التحليل النفسي المجيد – كذلك - .

يتحدث أحد الباحثين عن هذا البعد بشيء من التفصيل ، مشيراً إلى توظيف عنصر الخيال النفسي والإبداعي عند الهمذاني ، لتصوير ما يحاور به المتلقي ، بشكل مباشر ، يعتمد فيه الكاتب على الواقعية والموضوعية بالمقام الأول . يقول بهذا الصدد :

" وقد ألهم الهمذاني الخيال ، والمقدرة على صياغة معانيه ، ممّا يندر أن نجده عند غيره من الكتّاب ، وقد مكّنه ذلك من دقّة ما يصف ، وتصويره في لفظ معبّر موجز ، يتلاعب فيه بالصياغات البارعة ، ويستعين بمأثور من القول ، وقوالب تعبيرية تداولتها كتب الأدب والأخبار ، وترددت فيما أُثر من أشعار القدماء والمحدثين " (٤) .

ضمن حدود عنصر التصوير بسماته المشار إليها مسبقاً ، يقول الهمذاني على لسان راويه ، في المقامة " القريضية " ، معتمداً عناصر التركيب الفني للمقامات كلّها عنده ، من لغة بديعة ، وبيان أخّاذ ، وبديع ملفت :

" قلنا : فما تقول في جرير والفرزدق ، وأيهما أسبق . فقال : جرير أرقُّ شعراً، وأغزر غزراً (٥) ، والفرزدق أمتن صخراً ، وأكثر فخراً ، وجرير أوجع هجواً وأشرف يوماً (٦) ، والفرزدق أكثر روماً (٧) ، وأكرم قوماً ، وجرير إذا نسب أشجى ، وإذا ثلب أردى ، وإذا مدح أسنى ، والفرزدق إذا

افتخر أجزى ، وإذا احتقر أزرى ، وإذا وصف أوفى . قلنا : فما تقول في المحدثين من الشعراء والمتقدمين منهم . قال : المتقدمون أشرف لفظاً ، وأكثر من المعاني حظاً . والمتأخرون ألطف صنعاً ، وأرقُّ نسجاً " (٨) .

في الإطار ذاته ، يعزّز الهمذاني عنصر التصوير باتكائه على الشعر ، ولعل هذا الجانب يشكّل محوراً مهماً – بل رئيساً – عند الهمذاني في مقاماته ، ذلك لأنَّ الشعر يبدو في المقامات نافذة لغوية ونفسية ، فوق ما له من دور في تحريك الحدث ، في آن ، وبلورة المستهدف الفكري ، في آن آخر . إنّ ملامح شخصيات المقامات ، في الإجمال ، تبدو متحركة ضمن إطار هذا الجانب ، وأعني توظيف الشعر ، على ما يحمله من مضامين فكرية أو اجتماعية أو نفسية ، وبما تتسم به النماذج المروية في المقامات من قدرة لغوية وبلاغية ، إنَّما تحقق هدفين اثنين – حسبما أرى – الأوَّل منهما هو إبراز عنصر التشويق ، ذلك الذي قد يلعب الشعر دوراً مهماً لتوليده بشكل فني وواقعي في الوقت نفسه ، والثاني منهما هو عنصر السخرية والإمتاع النفسي الذي يولّده الشعر – أيضاً - في نفس المتلقي ، وعبر هذين المحورين يبدو الشعر وسيلة إقناع وإشباع وإمتاع في الآن نفسه .

لنقرأ نموذجاً تطبيقياً لما نحن بصدده هنا ، يورد فيه الهمذاني بعض نماذج من الشعر ، تؤدّي دورها المهم في بلورة الحدث ، وإبراز ملامح الشخصية ودلالات الفكرة على حدٍّ سواء . في المقامة " الأزَاذيَّة " يقول الهمذاني على لسان راويه ، في قالب من التصوير الفني الدقيق ، وببعد نفسي لا يخفى مدلوله على المتلقي في سياق الحدث :

" حدَّثنا عيسى بن هشام ، قال : كنت ببغداد (ورُويت بغذاذ) وقت الأزاذ (٩) ، فخرجت أعتام (١٠) من أنواعه ، لابتياعه ، فسرت غير بعيد إلى رجل قد أخذ أصناف الفواكه وصنَّفها ، وجمع أنواع الرطب وصفّفها ، فقبضت من كلِّ شيء أحسنه ، وقرضت من كلِّ نوع أجوده ، فحين جمعت

حواشي الإزار ، على تلك الأوزار ، أخذت عيناي رجلاً قد لفَّ رأسه ببرقع حياء ، ونصب جسده وبسط يده واحتضن عياله ، وتأبَّط أطفاله " .

ثم يُتبع ذلك ، مورداً شعراً يُفصح به عن فكرته ومستهدفه ، دائراً في مجال ظاهرة الكدية التي تحدثنا عنها من قبل . يقول :

" وهو يقول بصوت يدفع الضعف في صدره ، والحَرَضَ في ظهره (١١):

ويلي على كفَّين من سويق	**أو شحمة تُضرب بالدقيق**
أو قصْعة تُملأ من خرديق	**يفثأ عنَّا سطوات الريق** (١٢)
يقيمنا عن منهج الطريق	**يا رازق الثروة بعد الضيق**
سهِّل على كفٍّ فتى لبيق	**ذي نسب في مجده عريق** (١٣)
يُهدي إلينا قدم التوفيق	**ينقذ عيشي من يد الترنيق** (١٤)

قال عيسى بن هشام : فأخذت من الكيس أخذةً ونلته إيَّاها . فقال :

يا مَنْ عناني بجميل برِّه	**أفضي إلى الله بحسن سرِّه**
وأستحفظ الله جميل ستره	**إن كان لا طاقة لي بشكره**

فالله ربِّي من وراء أجره " (١٥) .

لعلَّ الشعر عند الهمذاني لغة الروح والوجدان ، ومتنفس الذات ، وبوابة البوح ببواطنها ، فقد عكس الشعر صفات الرجل وأخلاقه ، ومن ثم بدا هذا الشعر نافذة مشرعة للولوج إلى خفايا نفسه ، في جانب ، وبواطن نفسيات من يروي حيواتهم أو قصصهم في جانب آخر – أيضاً - .

في هذا السياق ، يقول أحد الباحثين :

" لئن كان شعره ينمُّ عن بديهة وذكاء واسع ؛ فإنّه يدلُّ – أيضاً – على خلق فاضل ونفس عالية . قال صاحب اليتيمة : وكان مقبول الصورة ، خفيف الروح ، حسن العشرة ، ناصع الطرف ، عظيم الخلق ، شريف النفس ، كريم العهد ، خالص الودّ ، حلو الصداقة ، مرّ العداوة " .

ويُعقب ذلك بالقول ، معلقاً على قول الثعالبي :

" وتلك خلال لم يذكرها أبو منصور جُزافاً ، ولكنه عرفها عنه . وهذا شعره – والشعر حديث النفس ووحي الضمير – ناطقٌ بذلك " (١٦) .

– محور السخرية والتصوير النفسي

يعمد الهمذاني في معالجة مقاماته إلى أسلوب السخرية ؛ لكنّه يضعها في قوالب من التصوير الفنّي البديع ؛ لهذا نجد أنّ كلّ مقامة تبدو لوحة تصويرية قائمة بذاتها، وهي تبدو أقرب إلى بنية القصة القصيرة أو الحكاية الشعبية ، أو المسرحية – في أحيان ما – وهو تصوير يعتمد في أساسه على عنصر الشخصية، ومن ثمّ عنصر الحدث ، وهذان العنصران يبدوان متفاعلين نابضين ، يجسّدان فكرة المؤلّف المستهدفة ، موضوعة في قالب من خفّة الظلّ، باعثة على السخرية بما تحتويه .

إنّ تنوُّع أسلوب الهمذاني في مقاماته هو الذي طبع تلك المقامات بالتميُّز والخصوصية ، لكنّه أسلوب لا يفقد عمق العرض ، وشمولية الرؤية ، وتنوُّع أشكال التعبير والتصوير .

عن أسلوبه وطريقة معالجته ، ضمن محور التصوير الفني للحدث وتحريك شخصيات المقامة ، ينوه أحد الباحثين بتميز الهمذاني في هذا الشأن ، مشيراً إلى ظاهرة الكُدية ، التي ينقلها – تصويراً – في قالب من السخرية المرّة – في أحيان كثيرة - فيقول :

" إنَّ بديع الزمان ينفذ في فن المقامات إلى أقاصيص تصوِّر الأدباء السيَّارين المسمَّين في عصره بالساسانيين – نسبة إلى ساسان - المحترفين للكدية أو الشحاذة الأدبية ، متخذاً له بطلاً واحداً هو أبو الفتح الإسكندري ، في شكل أديب شحَّاذ ، أو متسوِّل كبير ، ومعه راويته عيسى بن هشام " .

ثم يتابع بالقول مشيراً إلى طريقة أدائه الفنية والتعبيرية ، فيقول :

" وبديع الزمان يصوِّر حيل أبي الفتح في استخلاص الأموال والمطاعم من أيدي الناس بفصاحته وخلابة منطقه ، في شكل قصصي يتأنَّق في ألفاظه وأساليبه ، ويشيع فيه الحوار بين عيسى بن هشام الراوي وأبي فتح الإسكندري البطل " (١٧).

إنَّ الحوار الذي يعتمده الهمذاني في مقاماته هو حوار درامي نابض بالحركة ، يلعب دوره في تفعيل الحدث والشخصيات أيضاً ، ولعل مثل هذا الحوار ، في ظل اعتماده في الوقت نفسه على الشعر – كما سبقت الإشارة إلى ذلك – أن يحقق عناصر التشويق والسخرية المشار إليهما مسبقاً .

تبدو السخرية في مقامات الهمذاني ذات طابع إنساني بالمقام الأول ، فهو لا يتخذ من هذه السخرية وسيلة للتسلية وإظهار خفَّة الظلّ – فحسب – بقدر اعتماده عليها وسيلة للكشف عن مكنون النفس البشرية ، وعرض خفاياها ، وتطلعاتها ، أو مطالبها البسيطة ، وآلامها كذلك ، في قالب يتميز ببساطة العرض وعمق دلالات الفكرة المطروحة ، إضافة إلى محاولته عرض نماذج من البشر وتقديم أنماط من الشخصيات الواقعية ، وجوانب من الحياة التي عايشها ، مضفياً من حسِّه وخياله على هذا كلّه بما يطبع المقامات عنده بطابع القصّ الاجتماعي . ولعلني أرى أن الهمذاني قد التزم بتقديم لوحات حياتية واقعية في قلب قصصي ، يقدِّم فيه لمحات عن الواقع الاجتماعي ، ويرصد بمنظور واقعي فني تحليل شرائح من فقراء المجتمع ، والطبقات الشعبية

المعوزة ، وذكر البلدان إلى غير تلك من الجوانب والقضايا ، ذلك كلُه بقدر إظهار قدراته اللغوية والأسلوبية في الوقت نفسه ، فليس الأمر كما طرحته إحدى الباحثات بهذا الصدد ، إذ تقول :

" إنَّ الهدف الأوَّل من المقامة هو الإتيان بمجاميع من الألفاظ والأساليب التي تجذب السامعين وتبهرهم بجمالها ، فليس غاية الهمذاني غاية قصصية ، وإنَّما غايته صياغة ألفاظ وصبغها بالصبغة الفنية التي كانت معروفة في عصره " (١٨).

في حين يوسِّع باحث آخر الرؤية لتُشمل بعض جوانب مهمة في المقامات، فيقول معلّقاً على إحدى مقامات الهمذاني :

" ولا شكَّ أنَّ هذه المقامة أُريد بها قطعة أدبية تجمع بين شوارد اللغة ، ونوادر التركيب بأسلوب مسجوع ؛ لذا حوت حشداً من الألفاظ قصد بها تعليم الناشئة ، واستطاع أن يقضي على غرابة الألفاظ ، بإضفاء مسحة من الفكاهة على جوانب كثيرة من مقامته " (١٩) .

بينما يقف آخر على البعد الأساس الذي يستهدفه الهمذاني – حسبما أرى – وهو انعكاس جوانب من الحياة الاجتماعية في مقاماته ؛ لكنَّه يعرض ذلك في قالب تصويري – أيضاً - فيقول بهذا الصدد :

" إنَّ بديع الزمان الهمذاني قصد من مقاماته تصوير مجتمعه ، وتقديم وثيقة ذات قيمة اجتماعية وأدبية وسياسية ، صورت كثيراً ممَّا كان يجري في حياة الناس آنذاك " (٢٠) .

يرتبط عنصرا السخرية والتصوير بطريقة عرض الهمذاني لهما ، تلك التي تولّد لدى المتلقي تشويقاً لمتابعة الحدث والشخصية ، على حدٍّ سواء .

إنَّ عنصر التشويق في المقامات ذو صلة مباشرة بما نحن بصدده هنا ، من الحديث عن أسلوب الهمذاني ولغته وسخريته ، ولعلَّ هذا التشويق نابع من عناصر عدَّة ، منها لغته ذاتها ، بألفاظها وتراكيبها ، وما يدعم ذلك عنده من أساليب التعبير الفنية ، واستخدامه عناصر البلاغة المختلفة ، وبخاصة ما أبدعه في السياق من أساليب البديع ، كالسجع – تحديداً – . ومنها – أيضاً – اعتماده على الوصف الفني الدقيق لشخصياته وأحداثه ، على حدٍّ سواء ، ومنها تنوع محتوى المقامات ، بهدف تقديم لوحات حياتية شمولية متكاملة ، فكأنّك معها تقرأ صفحات من واقع الحياة برمّته . حول هذا التنوع في المضامين ، يقول أحد محققي مقامات الهمذاني :

" ومَنْ يطّلع على هذا الفن عند الهمذاني يجد بعض مقاماته يعارض وصف الجاحظ للكتاب ، كالمقامة العلمية ، وبعضها في الجشع والكدية والشحِّ، كالوصية والرصافية والسجستانية والمكفوفية والفزارية ، وبعضها في الانتقاص والقدح ، كالمقامة المارستانية ، والمقامة الدينارية " .

ثم يُعقب بالقول :

" ومنها مقامات فكاهية ، كالحلوانية والمضيرية والبغدادية ، ومنها مقامات نقدية وأدبية ، كالشعرية والجاحظية والعراقية والقريضية ، ومنها مقامات مدح، مدح فيها خلف بن أحمد – أمير كرمان – بخاصَّة ، وهي الناجمية والخَلَفية والنيسابورية والملوكية والتميمية والسارية " (٢١) .

لعلَّ هذا التنوع في طريقة عرض الهمذاني ولغته وموضوعاته ، أن يكون القاعدة التي اعتمدها الشيخ محمد عبده في حكمه على قدرات الهمذاني في صياغة أفكاره وعرض موضوعاته المتعددة ، وإمكاناته المتميزة في معالجة جوانب مهمة من حياة الناس في مجتمعه . يقول في هذا الصدد :

" ومن أشرف ما امتاز به كلامه أنّه يباهي كلام أهل الوبر رصانة ورفعة ، ويمتزج بطباع أهل الحضر رقّة ورواءَ صنعةٍ ؛ فبينما يُخيَّل لسامعه أنّه بين الأخبية والخيام ، إذ يتراءى له أنّه بين الأبنية والآطام " (٢٢) .

إنَّ السخرية عند الهمذاني في مقاماته تبدو أقرب إلى وسيلة فنية في الطرح والمعالجة الأدبية ، وليست مجرد هدف من أهداف المقامات ، تأتي لتزجية الفراغ أو التسلية – فحسب – حيث يعتمد عليها الهمذاني من أجل الكشف الدقيق عن خفايا المجتمع ، أو تشريح جوانب منه . وسخريته جاءت نابعة من شخصيته وسماته الخاصة ؛ فقد عُرف عنه خفّة ظلّه وظرفه ، فانعكست شخصيته وفكره وقناعاته ورؤيته الذاتية للحياة على ما يقدّمه من أحداث ووقائع وشخصيات . يصفه الدكتور شوقي ضيف من هذا الجانب بالقول :

" كان الهمذاني ينطوي على مرح في داخله ؛ فسكبه في مقاماته ، وهو يتّخذ صوراً مختلفة ، وقد تمضي المقامة وكلُّها دعابة وفكاهة ، وكانت تُسعفه في ذلك بديهة حاضرة ، ونشاط ذهني متّقد " (٢٣) .

لنقرأ هذا النموذج من مقامته " المكفوفية " ؛ في قالب من التصوير الفني البديع ، ودلالات إنسانية وشعبية ملحوظة ، وبلغة نابضة ، إذ يقول :

" حدّثنا عيسى بن هشام قال : كنت أجتاز في بعض بلاد الأهواز (٢٤) ، وقصاراي لفظةٌ شرودٌ أصيدها ، وكلمةٌ بليغةٌ أستزيدها ؛ فأدّاني السير إلى رقعةٍ فسيحةٍ من البلد ، وإذا هناك قومٌ مجتمعون على رجل يستمعون إليه وهو يخبط الأرض بعصاً على إيقاع لا يختلف ، وعلمت أنّ مع الإيقاع لحناً . ولم أبعد لأنال من السماع حظّاً ، أو أسمع من الفصيح لفظاً . فما زلت بالنظّارة أزْحَمُ هذا وأدفع ذاك ، حتى وصلت إلى الرجل ، وسرَّحت الطرف منه إلى حُزُقّةٍ كالقرَنْبي أعمى مكفوف " .

ثمَّ يتابع في وصفه الدقيق ؛ فيقول :

" في شَمْلِة صوف ، يدور كالخُذْرُوف (٢٥) ، مُتَبَرْنِساً بأطولَ منه (٢٦) ، معتمداً على عصاً فيها جلاجل يَخبطُ الأرض بها على إيقاع غَنْج ، بلحنٍ هَزِج، وصوت شَج ، من صدرٍ حَرَج (٢٧) " .

ثم يعمّق من سخريته ، ويكشف عن دلالات التعبير والتصوير بإعطاء صورة متكاملة عن شخصيته ، من خلال ما يرويه من شعر على لسانه ، إذ يقول :

" وهو يقول :

يا قوم قد أثقل دَيْني ظهري	وطالبتني طلَّتي بالمَهْـــر (٢٨)
أصبحت من بعد غِنىً ووفْـرْ	ساكنَ قفْرٍ وحليفَ فقــر
يا قوم هل بينكمْ من حــرُّ	يعيننْي على صُرُوفِ الدَّهْر
يا قوم قد عيلَ لفقري صبري	وانكشفتْ عنِّي ذُيُولُ السِّتْر
وفضَّ ذا الدَّهرُ بأيدي البَـشْر	ما كان لي مِنْ فِضَّةٍ وتِبْـرْ (٢٩)
آوي إلى بيتٍ كَقيْدِ شِبـرْ	خامِلَ قَـدْرٍ وصـغيرَ قِدْر
لو خَتَمَ اللهُ بخيرٍ أمْـري	أعقبَنِـي عن عُسْرٍ بيُسْرْ
هل من فتىً فيكمْ كريم النَّجْر	مُحْتَسِبٍ فِيَّ عظيمَ الأجْـرْ (٣٠)

إنْ لمْ يكنْ مُغْتَنِماً للشُّكْر "

وفي مقامته " المطلبيّة " يتحرك ضمن تلك الأطر ، اللغوية والتصويرية ، ويبدو عنصرا التشويق والسخرية ظاهرين – أيضاً - . يقول :

" قال عيسى بن هشام : فلمَّا تفرَّقت تلك الجماعة ؛ قعدتُ بعدهم ساعة ، ثمَّ تقدَّمتُ إليه ، وجلستُ بين يديه ، وقلتُ ، وقد رغبتُ في معرفته ، وتاقت نفسي إلى محادثته : كأنَّني عارفٌ بنسبك ، وقد اجتمعتُ بك . فقلت : نعم ضَمَّنا طريقٌ، وأنت لي رفيقٌ . فقلت : قد غَيَّرَكَ عليَّ الزمانُ ، وما أنسانيكَ إلا الشيطانُ . فأنشأ يقول :

أنا جَبَّـــــارُ الزَّمـــــانِ　　لي مِنَ السُّخْفِ مَعَاني (٣١)

وأنـــا المُنْــفِقُ بَغْــــــ　　دَ المال مِنْ كِيسِ الأماني

مَنْ أراد القصْفَ والغـَرْ　　فَ على عَزْفِ المثـاني

واصطفى المُرْدَانَ جَهْلاً　　مِنْ فُـــــلانٍ وفُـــلانٍ (٣٢)

صَارَ مِنْ مَالٍ وإقْبَــــا　　لٍ تَــراه فـــي أمَـــــانِ

وبقدر سخريته المعتمدة على المعالجة اللغوية واستخدامه أسلوباً طريفاً سهل التناول والفهم ، نراه يعمد في سخريته إلى عنصر الحركة في التصوير الفني لما يرصده من مناظر اجتماعية ، أو مظاهر واقعية ، يمكن أن يعايشها الإنسان العادي في حياته اليومية . في مقاماته تتكرر مثل هذه المشاهد ، ولا تعوزه فيها خفَّة ظلّه، وبساطة تعبيراته ، وبلاغة أسلوبه ، وعمق رؤيته ، ودلالة فكرته . في المقامة القردية تتجسَّد مثل هذه الجوانب بصورة واضحة ، حيث يقول في مفتتحها على لسان راويه :

" بينا أنا بمدينة السلام (٣٣) ، قافلاً من البلد الحرام ، أميس ميسَ الرِّجلةِ، على شاطئ الدِّجْلةِ ، أتأمَّل تلك الطرائفَ ، وأتقصَّى تلك الزخارفَ (٣٤) ، إذ انتهيت إلى حلقة رجال مُزْدَحمين ، يلوي الطَّربُ أعناقهم ، ويشقُّ الضَّحِكُ أشداقهم (٣٥) ، فساقني الحرصُ إلى ما ساقهم ، حتى وقفتُ بمسمَع صوتِ رجلٍ دونَ مرأى وجهِهِ، لشدَّةِ الهجمةِ وفرطِ الزَّحمةِ " .

ثمَّ يتابع تصويره للحدث والشخصية في قالب تصويري فني واقعي أخَّاذ؛ فيقول:

" فإذا هو قرَّادٌ يُرْقِصُ قِرْدَهُ ، ويُضْحِكُ مَنْ عندهُ ، فرقصتُ رقصَ المُحَرَّج ، وسِرْتُ سيرَ الأعرج (٣٦) ، فوقَ رقابِ الناس يلفِظُني عاتقُ هذا لِسُرَّةِ ذاكَ ، حتى افترشتُ لحْيَةَ رجلين ، وقعَدتُ بعد الأيْنِ (٣٧) ، وقد أشرقني الخجلُ بريقِهِ ، وأرهقني المكانُ بضيقِهِ (٣٨) " .

- محور النقد الأخلاقي

لعلَّ من أهمِّ أهداف المقامات عند الهمذاني – حسبما أرى – هو نقده لجوانب من أخلاقيات المجتمع ، والوقوف على سلبيات بعض الممارسات الاجتماعية الخاطئة، تلك التي ارتبطت بعادات وتقاليد موروثة ، وقناعات ، هي في نهاية المطاف باعثة على السلبية والتردِّي الخلقي عند كثيرين . وإذا كانت المقامات – في مجملها – تعمد إلى أساليب القصِّ أو الحكاية ، معتمدة في ذلك على لغة ذات خصوصية ، يستخدم فيها الهمذاني ألفاظه وعباراته في قوالب من البديع والبيان المؤثِّر ؛ فإنَّه – فوق هذا – كان يحاول الكشف عن خفايا المجتمعات التي يعايشها، والنماذج البشرية التي يستعرض حيواتها وسلوكياتها ، بهدف نقد جوانب من هذه السلوكيات ودحضها ، ذلك جانب ، ومن ثمَّ تعزيز بعض القيم والسلوكيات الإيجابية التي يستنبطها المتلقي ويستخلصها من واقع ما يتابعه من مظاهر الحياة المرفوضة ، وذلك جانب آخر .

في متابعة المقامات – في الإجمال – يمكن للمتلقي تلمُّس هذه الجوانب المهمة ، التي تمسُّ رؤية الهمذاني النقدية الخلقية ، بشكل خاص ومباشر ، ولا يعدم المتلقِّي أن يقرأ في تلك المقامات فكرة أو مبدأ خلقياً ، أو قيمة إنسانية يُرادُ الوصول إليها، ومن ثمَّ بثُّها في واقع الحياة .

ولعلَّ مقامته " المضيرية " دليل رائع لترجمة هذه الملامح بشكل واضح، ومتميز ، فهي تُعد من المقامات الطويلة عند الهمذاني ، نتابع فيها لوحات متعددة، يصور فيها الكاتب بعض جوانب من الحياة الاجتماعية ، والسلوكيات الفردية التي يمكننا استخلاص العبرة والقيمة والمبدأ الخلقي السليم منها ، وتبدو المقامة - في مجملها – وثيقة اجتماعية وسلوكية وإنسانية قائمة بذاتها ، وإن بقيت شخصية بطله بؤرة الأحداث كعادتها في بقية المقامات ، وإن تباينت قليلاً ، ذلك بانعكاس ملامح الحياة والواقع على اختلافها بشكل أضفى عليه الهمذاني مسحة المسرحية ، من حيث إحساس المتلقي بأنَّ ثمَّة صراعاً دراميا يفرض نفسه في جانب ، وبتحول اللغة التصويرية إلى لغة نابضة شائقة في جانب ثانٍ ، وإلى توظيف الحوار بشكل أعمق في جانب ثالث ، وبالاتكاء على رمزية الأفكار التي يطرحها بشكل ساخر في جانب رابع ، وبلغة يميل فيها إلى شيء من التعقيد ، قياساً لمقامات أخرى عنده في جانب أخير .

إنَّ الهمذاني يعتمد هنا على قالبه المسرحي الدرامي ، كما حدث في بعض مقاماته الأخرى ، باعتبار ذلك وسيلة تأثير كبيرة في المتلقّي ؛ لتحقيق مفهوم التطهير – حسبما أرى – ذلك أنَّه حينما يعرض بعض جوانب مجتمعية سلبية ومرفوضة إنَّما يولّد داخل المتلقّي شعوراً بالرفض لهذه الجوانب ، ويدفعه – من ثَمَّ – إلى التعامل مع الجوانب النقيضة المشرقة المتوازنة .

إنَّ بعض الدارسين لفنِّ المقامة بشكل عام – وبخاصة عند الهمذاني – وقفوا عند هذا البعد – تحديداً – ونوَّهوا بأنَّ المقامة تبقى أقرب إلى فنِّ المسرحية ، من حيث درامية أحداثها ومسحة الصراع المتوالد فيها ، وبطبيعة الشخصية فيها ، إضافة إلى توظيف الحوار توظيفاً درامياً – كذلك - . حول هذا الجانب يشير باحث إلى أنَّ المقامة هي أقرب إلى المسرحية منها إلى أيِّ جنس أدبي آخر (٣٩) ، في حين رأى آخر أنَّ المقامة تبقى ذات مزايا وسمات خاصة ، وأنَّها جنس أدبي قائم بذاته (٤٠) .

تطبيقاً على هذا البعد المسرحي في مقامات الهمذاني ، وعلاقته بمفهوم النقد الأخلاقي – بشكل خاص - يمكننا أن نقرأ هذا النموذج من مقامته سابقة الذكر – المضيرية - إذ يقول في خاتمتها :

" فقال : أين تريد ؟ فقلتُ : حاجة أقضيها . فقال : يا مولاي تريد كَنيفاً يُزري بربيعيّ الأمير ، وخريفيّ الوزير . (٤١) ، قد جُصِّصَ أعلاهُ وصُهْرِجَ أسفلُهُ (٤٢) ، وسُطِّحَ سَقفُهُ ، وفُرِشَت بالمرمر أرْضُهُ ، يَزِلُّ عن حائطِهِ الذَّرُّ فلا يَعْلَقُ (٤٣) ، ويمشي على أرضهِ الذُّبابُ فيَزْلَقُ (٤٤) ، عليه بابٌ غِيرَانُهُ من خَلِيطَيْ ساج وعاج (٤٥) ، مُزْدَوجَيْن أحسَنَ ازدواج ، يتمنّى الضَّيْفُ أنْ يأكُلَ فيهِ " .

ونتابع الصورة عنده بلغة نابضة بالحركة ، لا تعدمها سخرية مرَّة ، ولكن بالاتكاء على فكرة تعزيز القيم المستنبطة من الحدث والشخصية – على حدٍّ سواء– فيقول حول ذلك :

" فقلتُ : كُلْ أنتَ من هذا الجرابِ ، لم يكن الكَنيفُ في الحسابِ ، وخرجتُ نحوَ البابِ ، وأسرعتُ في الذَّهَابِ ، وجعلتُ أعدو ، وهو يَتْبَعُني ويصيحُ : أبا الفتح المضيرةَ ، وظنَّ الصِّبيان أنَّ المَضيرةَ لقبٌ لي فصاحوا صِياحَهُ ، فرميتُ أحدهم بحجرٍ ، من فَرْطِ الضَّجَرِ ، فلقي رجلٌ الحجرَ بِعِمامتِهِ، فغاصَ في هامتِهِ (٤٦) " .

وتتعمَّق رؤية الهمذاني في تصوير شخصية الراوي ببُعدها الدرامي الساخر ، في خاتمة الحدث الذي يرويه على لسانه ؛ حيث يقول :

" فأُخِذْتُ من النِّعالِ بما قَدُمَ وحَدَثَ ، ومن الصَّفْعِ بما طاب وخَبُثَ ، وحُشِرْتُ إلى الحَبْس ، فأقمْتُ عامين في ذلك النَّحس ، فنَذَرْتُ أنْ لا آكُلَ مَضيرةً ما عشتُ، فهل أنا في ذا يا لهمدانَ ظالمُ ؟ .

قال عيسى بن هشام : فقبلنا عُذْرَهُ ، ونَذَرْنا نَذْرَهُ ، وقلنا : قديماً جَنَتِ المضيرةُ على الأحرار ، وقدَّمتِ الأرَاذِلَ على الأخيار " (٤٧) .

في المقامة " الحرزية " يدعم الهمذاني عناصر التعبير والتصوير عنده بمسحة الحسِّ الاجتماعي ، ويضمِّن مقامته شيئاً من عادات أو قناعات متوارثة عند البعض ، فيرويها بلغة ساخرة ، متحدِّثاً عن اعتماد بعض الأشخاص على الحرز ليقيهم من الأضرار أو المصائب الدنيوية ، وتبدو دلالة الفكرة ورمزيتها واضحة من خلال تعرية مثل هذا الجانب الاجتماعي ومساوئه . يقول في جُزء من هذه المقامة ، مشيراً إلى ما أصاب القوم من أهوال البحر ، وما عانوه في عرضه من موجة أمطار عارمة ومشقَّة عظيمة :

" وأصبحنا نتباكى ونتشاكى ، وفينا رجلٌ لا يخضلُ جفنُهُ ، ولا تبتَلُّ عينُهُ، رَخِيُّ الصدرِ مُنشرِحُهُ ، نشيط القلب فَرِحُهُ ، فعجينا والله كلَّ العَجَبِ ، وقلنا له : ما الذي أمَّنَكَ من العَطَبِ (٤٨) ؟ فقال : حِرْزٌ لا يغرقُ صاحبُهُ(٤٩)، ولو شئتُ أنْ أمنَحَ كلاً منكم حِرْزاً لَفَعلتُ ، فكُلٌّ رَغِبَ إليهِ ، وألحَّ في المسألةِ عليهِ ، فقال : لن أفعل ذلك حتى يُعطيني كلُّ واحدٍ منكم ديناراً الآنَ ، ويَعِدَني ديناراً إذا سَلِمَ . قال عيسى بن هشام : فنقدناهُ ما طَلَبَ ، ووعدناهُ ما خَطَبَ (٥٠) ، وآبتْ يدُهُ إلى جيبِهِ ، فأخرجَ قطعة ديباج (٥١) ، فيها حُقَّةُ عاجٍ ، قد ضُمِّنَ صَدْرُها رقاعاً ، وحَذَفَ كلَّ واحدٍ منَّا بواحدةٍ منها (٥٢) " .

إلى أن يقول في نهاية حدثه :

" فلمَّا سَلِمَتِ السفينةُ ، واحلَّتْنا المدينة ، اقتضى النَّاس ما وعدوهُ ، فنقدوهُ، وانتهى الأمرُ إليَّ فقال : دَعوهُ ، فقلتُ : لكَ ذلكَ بعدَ أنْ تُعْلِمَني سِرَّ حالِكَ ، قال: أنا من بلاد الإسكندرية ، فقلتُ : كيفَ نَصَرَكَ الصَّبْرُ وخذلنا ؟ فأنشأ يقولُ :

ويكَ لولا الصَّبرُ ما كُنْـ   ـتُ مَلأتُ الكيسَ تبراً

لن ينالَ المجدَ مَنْ ضَا قَ بما يَغْشَاهُ صَدْرَا

ثُمَّ مَـا أعقبَني السَّـــا عَةَ مَا أعطِيتُ ضَرًّا

بَلْ بـــهِ أشتَــدُّ أزراً وَبِهِ أجْبُرُ كَسْـــرًا (٥٣)

وَلَوَ انّي اليومَ في الغرْ فِى لَمَا كُلِّفْتُ عُذْرَا

إن عنصري التشويق والسخرية كليهما يتجسَّدان في هذه المقامة ، كما في غيرها من مقامات الهمذاني ، وإن بدا اعتماده هنا على عنصر السرد القصصي – بخاصَّة – فبدا عنصرُ التشويق أكثر شدًّا لانتباه المتلقي ، وربطه بالحدث المروي.

لقد اهتم دارسون لمقامات الهمذاني باستعراض جانب السرد – المشار إليه – باعتباره وسيلة من وسائل التأثير في المتلقي عند الهمذاني ، ذلك كلُّه بتوظيف اللغة لإبراز مكامن الجمال في هذا السرد ، المتعلق بالحكاية المروية وبالشخوص، وبلاغة التصوير . حول هذا الجانب يقول أحد الباحثين معلّقاً على هذه المقامة – تحديداً - :

" إنَّ هوية الراوي - كما يطرحها النصُّ - تتاسَّس من خلال اهتماماته التي تُعدُّ الدافع الأوّل لقيامه بالرواية ، ناهيك عن كونه يروي عن أحد الفصحاء العالمين بالشعر وتاريخه واللغة وغريبها " .

ثمَّ يُتبع ذلك بالقول :

" إنَّه راوٍ مهتمٌّ بالأدب ودروسه وتاريخه ، وبذلك يصبح من الطبيعي أن يبرز في روايته السجع والجناس وغريب اللغة ، وكذلك القدرة على قرض الشعر "(٥٤).

ويتجلَّى الوصف الفني الدقيق في ثنايا السرد عند الهمذاني في هذه المقامة، وفي غيرها ، ليبلور عنصر التشويق لدى المتلقي بشكل متتابع ، وإن بقي

وصفه لشخصية الراوي هو الأساس الذي بنى عليه سرده لتفاصيل الحدث ، حيث استطاع أن يسبر غور الشخصية ، باعتبارها نموذجاً بشرياً ذا خصوصية ؛ لك نّه يبقى نموذجاً شمولياً ، يمكن أن نقرأ ملامحه في وجوه كثير ممَّن نتعامل معهم أو نقابلهم في حياتنا اليومية .

يعلّق أحد الباحثين على ذلك بالقول :

" وفي المقامة – أيضاً – تصوير نموذجي لبطل المقامة الذي يتّصف بالجشع والتحيُّل المقرونين بالذكاء والخبرة ، وفهم النفوس البشرية ؛ فقد أحسن استغلال مشاعر الرعب التي دبَّت في قلوب ركّاب السفينة ، وفهم حاجتهم إلى التعلّق بالأمل ، وحرصهم على ما يضمن لهم الأمان " (٥٥) .

خاتمة

إنَّ مقامات الهمذاني – في مجملها – تتحرَّك في قوالب من الإبداع اللغوي، تعبيراً وتصويراً ؛ لكنَّ المحورين الرئيسين اللذين بدا الكاتب أقرب إلى تعميق رؤيته وحسّه الاجتماعي والواقعي من خلالهما ، واللذين جعلتهما عنواناً لبحثي هذا ، هما السخرية ، بوصفها وسيلة فنية للكشف عن خفايا النفس البشرية ، وتعرية جوانب من سلوكياتها وأفكارها الحياتية المقيتة ؛ ليضعها في قوالب يحرّكها عنصر التشويق ، ومتابعة المتلقّي لجوانبها بكبير متعة ، ثمَّ تركيزه على منظور النقد الأخلاقي ، حيث يسلّط الضوء بكثافة وتركيز – أيضاً – على ذلك ، إذ إنَّ الهمذاني في هذا يرتكز على حسّه الاجتماعي ورؤيته العميقة للواقع ، وإدراك سلبيات هذا الواقع ، أو جوانب كثيرة منه ، وما يكون الناس قد درجوا عليه في بعض سلوكياتهم الحياتية ، من عادات وتقاليد وعُرف ، قد يرفضها المنطق ويأباها العقل ، ذلك كلّه في جانب، أو عرض بعض تلك العادات والتقاليد المجتمعية الباعثة على السخرية – أيضاً – وذلك جانب ثانٍ .

إنَّ المقامات – في كثير منها – تستهدف تعزيز بعض القيم الأخلاقية والمبادئ الاجتماعية المتوازنة ، وتكشف عن صفحات من تاريخ تلك الفترة التي عاشها الهمذاني ، والتي يقرأ المتلقّي فيها بعض أوجه الحياة والناس ، ومن ثمَّ يدفع إلى الالتزام بما يؤكّده من الخلق القويم الواجب اتّباعه ، ورفض نقيض ذلك ، من خلال تعريته وفضحه .

ولعلَّ من أهمِّ المحاور المتصلة بالجانب الخلقي ، وهو ذو صلة بواقع الحياة الاجتماعية وسلوكيات الناس فيه ، هو ما يتعلّق بظاهرة الكُدية أو الشحاذة – التي أشرت إليها من قبل في هذا البحث – وبخاصَّة ما كان يقوم به الأدباء ، مُمثّلين بشخصية المقامات الرئيسة " أبي الفتح الإسكندري " بهذا الصدد ، وكأنَّ الهمذاني – هنا – يُعمّق من رؤيته الرافضة ، إنسانياً واجتماعياً وخلقياً ، لهذه الظاهرة ، في جانب ، ويرتقي بمقام الأدباء والمثقفين إلى مصاف سامية ونبيلة ومحترمة ، في جانب آخر . وأحسب أنَّ هذا البعد – تحديداً – هو من أهمِّ الرسائل الخلقية والإنسانية الراقية التي استهدفها الهمذاني في مقاماته كلّها .

الهوامش

١- الأدب في عصر العباسيين ج٢ . د. محمد زغلول سلام . منشأة المعارف . الإسكندرية . ط١ ١٩٩٩م . ص٢٨٧ .
٢- النثر الفني في القرن الرابع ج١ . د. زكي مبارك . دار الجيل . بيروت . ط١ ص٣ .
٣- الأدب في عصر العباسيين . مرجع سابق . ص٢٨٧ .
٤- المرجع السابق . ص٢٨٨ .
٥- الغزر : الكثرة .
٦- يوماً : أي إذا ذكر أيام قومه فهم على شرف رفيع .
٧- روماً : كرماً . والمعنى أنَّ الفرزدق أكثر إظهاراً لكرم قومه في شعره ممَّا عند جرير .
٨- مقامات بديع الزمان الهمذاني . تحقيق د. محمد حسني مصطفى . دار القلم العربي . سورية ط١ ٢٠٠٣م . ص١٤ .
٩- الأزاذ : نوع من التمر .
١٠- اعتام اعتياماً أي اختار اختياراً .
١١- الحرض : الضعف الذي يشرف صاحبه على السقوط .
١٢- الخرديق والخردق : المرقة ، أو الحساء ، وفيها يتم خلط قطع الخبز مع المرق ليصبح ثريداً .
١٣- اللبيق : الحاذق .
١٤- الترنيق : التكدير وضعف الأمر ، ومعنى أنقذه هنا أي خلَّصه .
١٥- مقامات بديع الزمان الهمذاني . مرجع سابق . ص١٦ .
١٦- في النثر العباسي . القرن الرابع وما بعده . د. فوزي محمد أمين . دار المعرفة الجامعية . الإسكندرية . ط١ ٢٠٠٣م . ص٢٠٨ .

١٧- المقامة . د. شوقي ضيف . دار المعارف . القاهرة ط٧ ١٩٩٥م . ص٨ .
١٨- من روائع الأدب العربي . د. وفاء علي سليم . وكالة المطبوعات . الكويت ط٢ ١٩٨٢م . ص١٧١ .
١٩- تجليات الأبداع الأدبي . دراسات في العصر العباسي الثاني . د. محمود علي عبد المعطي. دار النشر الدولي للنشر والتوزيع . الرياض . ط١ ٢٠٠٧م . ص٤٠٧ .
٢٠- النثر الفني في القرن الرابع . د. زكي مبارك . ج١ مرجع سابق . ص٢٢٦ .
٢١- مقامات بديع الزمان الهمذاني . تحقيق : د. محمد حسنس مصطفى . مرجع سابق ص٧ .
٢٢- مقامات بديع الزمان الهمذاني . تقديم وشرح الشيخ محمد عبده . دار الكتب العلمية . بيروت . ط٤ ٢٠٠٦م . ص٣ .
٢٣- المقامة . د. شوقي ضيف . مرجع سابق . ص٤٣ .
٢٤- الأهواز : بين البصرة وفارس .
٢٥- الحزقة : الحزق العظيم : البطن القصير ، وإذا مشى فكأنّه يدير عجزه . القرنبي : بالقصر كأنّه خنفساء طويلة الرجلين . الخذروف : حصاة تُعمل من الطين وتُثقب فيجعل فيها الصبيان خيطاً ؛ فيديرها الصبي على رأسه في الهواء بسرعة ، ويضرب بسرعته المثل .
٢٦- متبرنساً : لابس البرنس ، وهو كلُّ لباسٍ يكون فيه غطاء للرأس .
٢٧- الهزج : الترنُّم . الصوت الشجي : الصادر عن حزن وأسف . الحرج : الضيق .
٢٨- الطّلّة : الزوجة .
٢٩- فضّه : فرّقه . البتر : القطع . التبر : الذهب .

٣٠- النجر : (بالفتح) الأصل .
٣١- السخف : الحمق ورقَّة العقل . ويعلّق الشيخ محمد عبده على معنى هذا البيت بقوله : أراد منه أطوار السخف ، وما لا يكون إلا عنه من الأفاعيل والأقاويل ، مع أنّه ليس بسخيف وإنّما هو متساخف . (مقامات بديع الزمان . تقديم وشرح الشيخ محمد عبده . مرجع سابق ص٢٧٩) .
٣٢- المردان : جمع أمرد .
٣٣- مدينة السلام : بغداد .
٣٤- الطرائف : مفردها : طريفة ، وهي الأمر الجميل المستحدث ، ومنها الطُّرْفة ، بضمّ أوّله.
٣٥- أي ظهرت علامات الغرابة عليهم ، فالتوت أعناقهم ، وكثر ضحكهم.
٣٦- المحرَّج : الكلب الذي يعلّمه صاحبه . سير الأعرج : المقصود التلوي ذات اليمين وذات اليسار في مشيه .
٣٧- الأين التعب والإعياء والنَّصَب .
٣٨- أشرقني : أغَصَّني . الخجل : الحياء الشديد . أي لقد خجلت حتى أشرقني ريقي ، فأضاف الريق للخجل ، وهو من إضافة الشيء لسببه . وأرهقني : أصابني بتعب شديد .
٣٩- رأي في المقامات . د. عبد الرحمن ياغي . المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع . بيروت . ط١ ١٩٦٩م . ص٦ .
٤٠- النقد الأدبي الحديث . د. محمد غنيمي هلال . دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة . طبعة ١٩٧٧م . ص٥٢٨ .
٤١- أزرى وازدرى : احتقر .

٤٢- جُصّصَ : طلي بالجصّ وهو الجير . وصُهرج : أي طلي بالصاروج وهو النورة وأخلاطها .
٤٣- الذّرُّ : صغار النمل .
٤٤- يزلق : أي ينزلق لشدة ملاسته .
٤٥- ساج : نوع من الخشب يؤخذ من شجر ضخم . العاج : عظم سنّ الفيل .
٤٦- هامة الرجل : رأسه . والمعنى : شقّ الحجر رأسه ودخلها .
٤٧- مقامات بديع الزمان الهمذاني . تحقيق د. محمد حسني مصطفى . مرجع سابق . ص٩٢ .
٤٨- العطب : الهلاك .
٤٩- الحَرْز : ما يُكتّب ويصبح كالتميمة .
٥٠- خطب : طلب . وكأن طلبه هنا يشبه خطبة العروس .
٥١- الديباج : هو نوع من الثياب المزركشة والمُزيَّنة .
٥٢- حذف : رمى .
٥٣- الأزر : يعني القوة . ومعنى الأزر لغة هو الظهر ، لأنّه أساس القوة.
٥٤- السرد في مقامات الهمذاني . أيمن بكر . الهيئة المصرية العامة للكتاب . طبعة ١٩٩٨م . ص١٤٤ .
٥٥- تجليّات الإبداع الأدبي . د. محمود علي عبد المعطي . مرجع سابق. ص٤٠٥ .

فاتحة القصيدة النبوية
في الأدب المغربي

د. أحمد موساوي (*)

أدرك الشعراء العرب الغرض الرئيس الذي تحققه المقدمة في القصيدة العربية من أثر في نفس المتلقي وشد لمسامعه ، وخاصة أنها تعرج على ذكر الأحبة والحنين اليهم والحسرة على الأيام التي انقضت في تلك المرابع، فيذكر الشاعر آلامه وحسرته و غرامه، وكل هذا يرغب السامع في استكمال السماع للقصيدة . ولم يغفل الشعراء المغاربة في مدائحهم النبوية هذا الجانب الفني فركزوا في فواتحهم على ضرورة التكيف مع الغرض الجديد وهو مدح الرسول الكريم والدوران في فلك وفضاءات النبوة. فالتفتوا إلى الأماكن الحجازية و المعاني الاسلامية فكانت فواتحهم حنينا وشوقا لتلك المعاهد وحبا لمحمد فحافظت بذلك على الأثر النفسي في السامع والقارئ . وما سهل لهم ذلك هو أنهم تعاملوا مع ممدوح مختلف عن الآخرين.

يشير الدارسون إلى أن العرب استمدت قواعد وحدود القصيدة العربية من الشعر الجاهلي وخاصة في المدائح، إذ يقف عندها أحد رموز النقد الأدبي ابن قتيبة ويذكر أن أبرز ما يلفت الانتباه في قصيدة المديح هو ابتداء الشاعر بذكر

(*) أستاذ محاضر بقسم اللغة العربية – كلية الآداب – جامعة ورقلة - الجزائر

الأطلال والدمن والآثار، فيبكي ويشكو الفراق ثم يستوقف الرفيق، ويصل ذلك كله بالنسيب ذاكرا شدة وجده وحرقة الفراق وشوقه إلى الأحبة الظاعنين لتميل إلى قوله القلوب والأفئدة وتصغي له الآذان، ويؤكد في الوقت نفسه على أثره النفسي لأنه محبب للقلوب وقد ركبه الله في البشر ولا يمكن أن ينكره أحد ويدعي خلو نفسه منه، فكان اختيار الشاعر العربي- في نظره- لهذا الغرض.

والموضوع الافتتاحي في قصيده ذا بعد نفسي يشد السامعين ويرغبهم في استكمال السماع للنص كاملا (١).

ويثني ابن رشيق على هذا الرأي داعما ضرورة الابتداء والافتتاح بالنسيب حتى لا تكون القصيدة بتراء، فلا يمكنها استمالة القلوب واستدعاء الأسماع". وللشعراء مذاهب في افتتاح القصائد بالنسيب لما فيه من عطف القلوب واستدعاء القبول بحسب ما في الطباع من حب الغزل والميل إلى اللهو والنساء وان ذلك استدراج إلى ما بعده (٢) ، وهذا ما شجع الشعراء وجعلهم ينسجون على منوال سابقيهم ويلتزمون بالمقدمة الطللية ويدرجون النسيب فيها.

وكانت الصورة العامة للمقدمة الطللية في أدبنا العربي عبارة عن "... تسجيل مباشر لظاهرة طبيعية بسيطة غير معقدة دون تدخل واضح من الشعراء في تسجيلها، فهي تدور عادة حول الحديث عن الأطلال، أطلال ديار الحبيبة الراحلة التي عفت وأقفرت بعد رحيلها، وما يراه صاحبها فيها من آثار الحياة الماضية التي كانت تدب فيها أيام أن كانت آهلة بأصحابها قبل أن تتحول بعدهم إلى مجرد أطلال مقفرة موحشة تسفي عليها الرمال فتحجبها وتخفي معالمها...وفي أثناء ذلك يتذكر الشاعر صاحبته البعيدة النائية فيصف جمالها وحسنها ويستعيد إلى خياله ذكرياته معها فيحن إليها ويتحسر على أيامه معها، ويصور حبه وغرامه وآلامه وأحزانه ويأسه وحرمانه فيذرف الدموع ويسفح العبرات (٣) .

وأبرز مشهد طللي وأشهره ما قدمه الشاعر امرؤ القيس في معلقته كنموذج ومثال نقطف منه.

قفا نبك من ذكرى حبيب ومـــنزل

بسقط اللوى بين الدخول فحومل

فتوضح فالمقراة لم يعف رسمها

لما نسجتها من جنوب وشمال

ترى بعر الأرام في عرصاتهـــا

وقيعانها كأنـــه حب فلفـــــل

كأني غداة البين يوم تحمــــلوا

لدى سمرات الحي نافق حنظل

وقوفا بها صحبي علي مطيــــهم

يقولون لا تهلك آسى و تجمــل

وإن شفائي عبرة مهراقــــــة

فهل عند رسم دارس من معول (٤)

وتقف ريتا عوض عند هذه المقدمة قائلة بأن امرىء القيس "...لم يبك الحبيب والمنزل ولا صاحبتيه الأخرتين، إنما بكى إيقاع الرحيل المتواصل ومأساة الفراق المتكرر وألم الانقطاع اللامنتهى ،انه يبكي مستقبل حياته أكثر مما يبكي حاضره أو ماضيه ولكن ذلك لا يعني أنه يبكي حياته الشخصية أو مأساته الذاتية إلا بما هما صورة المأساة الجماعية ورمز التحول في الحياة والانقطاع والتغرب وهي الهموم المشتركة التي عانت منها حضارة بأسرها"(٥) .

ونجد إلى جانب هذا النوع من المقدمات نوعا آخر ركز على الغزل مثل فعل الأعشى في لاميته :

وّدع هريـرة إن الـركــب مرتحــل

وهل تطيق وداعـا أيها الرجــــل

غراء فرعاء مصقول عوارضــها

تمشي الهويني كما يمشي الوجى الوحل

كـأن مشيتها من بيت جارتـهـــا

مر السحـاب لا ريــث ولا عـجـــل

تسمع للحلي وسواسا إذا انصرفت

كما استعان بريح عشرق زجــــل (٦)

وإلى جانب هذه المقدمات كانت هناك مقدمة الفروسية والمقدمة الخمرية وهي اتجاهات وتصورات تنوعت في موروثنا الشعري الضخم وأثرته وميزت الشعراء عن بعضهم البعض وكان هذا التنوع والثراء سببا في فتح الآفاق بعد ذلك للمحاولات التجديدية وكانت هذه المقدمات في أغلبها وسيلة من وسائل إثبات وجود الشاعر أمام مشكلة فراغه للتحرر في المقدمة من ربقة القبيلة والتزاماتها فعبر عن ذاته وهمومه والتفت إلى مشكلة وجوده من خلالها.

وان المطلع الطللي ظل يمثل" ....في جوهره موقفا شجويا يعبر عن طبيعة حياة الإنسان الجاهلي وعن فلسفته وإحساسه بالفناء ، ومن ثم لم يفرض على الشعر الجاهلي من قبل سلطة ما، بل كان استجابة طبيعية لحاجات واقعية ربطت بين الشاعر ومجتمعه وعلى ما يبدو فقد كان الشعراء المجددون في القرنيين الثاني والثالث الهجريين على وعي واضح بطبيعة الفن الشعري حيث

حاولوا استبدال مطالع الخمر والرياض والغزل الفاحش والشباب والشيب بالمطلع الطللي" (٧)

وقد اختلفت الآراء في تفسير الحديث عن الأطلال باختلاف توجهات أصحابها، فالنظرة الواقعية عند "شوقي ضيف" و"شكري فيصل" اعتبرت المقدمة الطللية ذات مضمون يدل على أفكار الشاعر الخاصة واساه الذاتي وذكريات الشباب الأولى يسترجع من خلالها صاحبها أياما انقضت وساعات من لذة العيش الماضية، وأن حياة العرب غير المستقرة شكلت لديه حزنا وشجنا نتيجة رحيل الأحبة وظعنهم (٨) .

أما النظرة النفسية عند النويهي فتعتبر ذلك التوجه في الإبداع الشعري لحظة من لحظات الحزن والحنين إلى الاستقرار وإلى المكان الذي سيسمح أن يتحقق بإقامة بيت تخلد فيه الذكريات ويرى محمد حسن عبد الله هذه المقدمة شبيهة بالمقدمة الموسيقية التي تعزف بين يدي المطرب قبل البدء في الغناء لتثير إحساسه فيتوافق أداءه مع توجه اللحن والكلمات وتهيئة الآذان للسماع، ويراها ايليا حاوي مدخلا شعوريا كيانيا للنص فهي موئل للحنين والاتحاد بدل الانفصال (٩).

وهكذا تعددت التفسيرات للمقدمات الطللية ووظيفتها في مطلع القصيدة إلى أن أتى الإسلام بتعاليمه وقيمه الجديدة والتي انعكست على القصيدة العربية فأعطت لهذه المقدمة وظيفة جديدة أسهم الشعراء في تناولها من خلال فلسفة وتصور مغاير أثرى وأغنى الموروث الشعري العربي.

وبقيت هذه المقدمات مستثمرة في الشعر العربي بمختلف التصورات والاتجاهات فظهرت غزلية كعب بن زهير في حضرة الرسول:

بانت سعاد فقلبي اليوم متبول

متيم إثرها لم يفد مكبول

وما سعاد غداة البين إذ بـــرزت

إلا أغن غضيض الطرف مكحول

تجل عوارض ذي ظلم إذ ابتسمت

كـأنـه منــــهل بالــــراح معلــول(١٠)

ولم تكن هذه الفاتحة الغزلية في مديح كعب إلا جريًا على عادة متأصلة في نفوس الشعراء وتقليدا من تقاليد الشعرية العريقة ، وقد أدرك الرسول صلى الله عليه وسلم ذلك ولم ينكر عليه بل سمع إليه واستحسن شعره وعفا عنه .

وما دامت المدحة النبوية منتمية ولصيقة بفن المديح العربي فإنها لم تخرج في نهجها العام عن الطريق الذي رسمته القصائد الخالدة في ذلك الموضوع وبقيت آثارها بادية ومستمرة.

وإن عدم رسوخ المفاهيم الإسلامية في تصور الشعراء آنذاك لم يتح لهم الفرصة لتجسيد مفهوم النبوة شعريا و ظلوا في صنعتهم مرتبطين بما ورثوه من الأصول ومتأثرين بها بشكل من الأشكال .

وقد امتد هذا التأثير لفترة زمنية طويلة و استمر الكثير من الشعراء يقفون علي الأطلال في مدائحهم النبوية ويفتتحون بها نصوصهم وربما لم ير الشاعر طللا في حياته لكنها سنة وتقليد ورثه وهو بالنسبة إليه رمز لأصالة الشعر العربي و مثال ذلك التأثير ما يلمس في قول الصرصري (٥٨٨ ـ ٦٥٦ هـ)

لمن دمن بالرقمتين أراهمـــا

محا رسمها طول البلي وعفاهـا

تحمل عنـها كل أغيد آنـــــس

ولـم يبــق إلا عــفرها ومهاهـا

فأضحت قواء بعد طول غنائها

ينعم فيها ريمها وطلاها (١١)

فهذه الأطلال المزعومة عند الشاعر لا وجود لها في الواقع ، بل هي تقليد أسهم الخيال من خلالها في إذكاء شوق الشاعر وحنينه إلي الحجاز و الأماكن المقدسة فأوصلته الراحلة إلي تلك المرابع ومنها إلي مدح الرسول ﷺ .

وشيئا فشيئا بدا شعراء المديح النبوي يستعيضون عن ذكر الديار والأطلال وأماكن الأحبةالدارسة بذكر الديار والأماكن الحجازية والتشويق إليها باعتبارها الأنسب إلي المديح النبوي، ويشير النبهاني إلى هذه المسالة إذ نجده لا يخطىء من تغزل في فواتح مديحه النبوي تغزلا ماديا بل يلتمس له العذر والمسامحة "... ولئن أساءوا من تلك الجهة بعض الإساءة فقد أحسنوا من جهة مديحهم للنبي صلى الله عليه وسلم : اتبع السيئة الحسنة تمحها (١٢)

وفي الأرجح لم تكن الفاتحة الطللية في المدائح النبوية تعبر عن مشاعر محرمة وتقصد إثارة الغرائز بل لا تعدو أن تكون مقدمة فنية يسعى الشاعر من خلالها لإثبات قدراته الشعرية، وجريا على عادة أصيلة ورغبة في الانتساب إلى شعر عربي عريق وأصيل .

وقد اشترط أصحاب هذا الفن الشعري النبوي في الغزل الذي تصدر به هذه المدائح شروطا تبتعد عما يخدش الحشمة، وما لا يليق بالمقام النبوي، فقال ابن حجة في خزانته "إن الغزل الذي يصدر به المديح النبوي يتعين على الناظم أن يحتشم فيه ويتأدب، ويتضاءل ويتشبب ، مطربا بذكر سلع و رامة وسفح العقيق و العذيب و الغوير و لعلع و أكناف حاجر ويطرح ذكر محاسن المرد و التغزل في ثقل الأرداف ورقة الخصر وبياض الساق وحمرة الخد وخضرة العذار وما أشبه ذلك. (١٣)

ونلمس في هذا المقال توجيها لمداح النبي إلي النهج الأسلم والأليق في مقدمة قصائدهم إذ يدعوهم للابتعاد عن المقدمات الغزلية التي عرفتها القصيدة العربية و يقترح ما هوأقرب إلي الحياء والحشمة وتوقير الجناب النبوي فيجد أن ذكر المرابع و الأماكن المقدسة تؤدي الغرض وتنسجم مع الموضوع وتحافظ على ترتيب تقليدي لموضوعات القصيدة العربية ، فهي ترتبط ارتباطا وثيقا بالمديح النبوي وتشكل الفضاء الذي تحرك فيه النبي والإطار الذي شاعت داخله القيم الإسلامية الراقية والنفحات الإيمانية النقية .

وفي هذا الخط سار الكثيرون فهذا "الشهاب محمود الحلبي" يقول: في مديح نبوي بعيدًا عن الغزل الجاهلي ملتصقا بمتطلبات الحشمة واشتراطات التربية الإسلامية البعيدة عن فحش القول:

عز قرب الدار إلا في الكرى

فاعذرا قلبي إذا ما انفطرا

فاذكرا لي خبر الحي عسي

يخلف السمع علي النظرا

وصفا لي طيب ليل مر لي

ثم لم أحسبه إلا سحرا

مع أناس كنت أهوى معهم

كلما لذ الكرى لي السهرا

فات في الأولي دنوي منهم

ودنا مني إلي الأخرى السرى (١٤)

وأصبح الشعراء يميلون إلي غزل مختلف عما ورثوه مثلما فعل أحد الشعراء وهو "ابن الزملكاني" الذي فتن بالتشوق للأماكن المقدسة ،والملفت للانتباه هو ذلك التغزل بالكعبة الشريفة وبثها الأشواق والحنين ومخاطبتها مخاطبة المحبوبة :

أهواك يا ربة الأستار أهـــــواك

وإن تباعد عن مغناي مغنــاك

وأعمل العيس والأشواق ترشدني

عسي يشاهد معناك معنـــــاك

يا ربة الحرم العالي الأمين لمـــن

وافاه من أين هذا الآمن لـولاك

وقد حططت رحالي حماك عســـي

تحط أثقــــال أوزاري بلقيـاك (١٥)

فهذا النوع من الفواتح وغيرها لعبت دورا أساسيا في إثارة مشاعر الوجد الديني لدي الشعراء والمتلقين و تحولت إلي تقليد راسخ وأساسي اصطنعه الشعراء لفنهم وحافظت هذه المطالع علي الوظيفة النفسية التي عرفت بها المقدمة الطللية ، فأظهر من خلالها المادحون براعة في استمالة النفوس وأجادوا في نسيب ترتاح له القلوب .

وفي هذا الباب يقول أحد الشعراء الأندلسيين: وهو "ابن جابر" (٦٩٨-٧٨٠هـ) مفتتحا قصيده بمقطع غزلي ومحافظا في الوقت نفسه علي تلك اللبنة الموروثة في شكل وهيكل القصيدة المدحية.

عرج علي بان العذيب ونــــــاد

وانشد فديتك أين حل فـؤادي

وإذا مررت علي المنازل بالحمى

فاشرح هنالك لوعتي وسهادي

إيه فديتك يا نسيمة خبـــــري

كيف الأحبة والحمي والـــوادي

يا سعد قد بان العذيب وبانـــه

فانزل فديتك قد بدا إســـعادي (١٦)

وبهذه الشواهد نقترب جغرافيا شيئا فشيئا من الأدب المغربي القديم موثقين الصلة بينه وبين الأدب المشرقي ، فهذا "ابن سعيد" واحد من الشعراء المغاربة قد أسهم في إثراء افتتاحية المدحة النبوية بالحديث عن الأماكن المقدسة والتي ضاعفت شوق وحرقة المغاربة بتضاعف المسافة بينهم وبين الروضة الشريفة، فالشاعر يتحدث عن الموانع الجغرافية القاسية التي حالت بينه وبين الوصول إلي الحجاز :

قرب المزار ولازمان يسعـــــــد

كم ذا أقرب مارآه يبعد

وا رحمة لمتيم ذي غربـــــــة

ومع التغرب فاته ما يقصد

قد سار من أقصي المغارب قاصدًا

من لذ فيه ميسره إذ يجهد

لا طاب عيشي أو أحل بطيـــــبة

أفقا به خير الأنـام محمـــد (١٧)

وهكذا بدأت الأوصاف الحسية للمحبوبة تتراجع في الافتتاحية الغزلية وأضحى غزلا موجها غير متعين، ويكتشف القارئ منه أنه رمز لأشياء أخرى بعيدة عن الغزل الحسي مثلما نجد عند المتصوفة ، ولكن بالنسبة لقصائد المديح النبوي جاءت الغزلية لاستكمال الجانب الشعري في فن المديح وإشاعة مشاعر الحب للرسول وصحابته وأماكنه المقدسة ،فكانت توطئة منسجمة مع ما سيلحق ، فالشاعر عند المقري "...يمدح الجهة الكريمة النبوية مصدرا بالنسيبْ لبسط الخواطر النفسية "، وما يشير إليه المقري هنا هو تحقيق واحد من أهداف المقدمة وهو توفير الجو النفسي في النص وتحضير المتلقي لينتبه ويترقب ما سيأتي بعد النسيب من مديح للجانب النبوي .

فهذا عبد الرحمن بن خلدون يحلق في هذا المجال والفضاء الإيماني الصادق بخياله المبدع فيورد غزله في إطار من الحشمة والتوقير للشخصية الممدوحة وهي أعظم شخصية اختارها الله لتبليغ دينه.

أسرفن في هجري وفي تعذيبي

وأطلن موقف عبرتي ونحيبي

وأبين يوم البين وقفة ساعة

لوداع مشغوف الفؤاد كئيب

لله عهد الظاعنين وغـادروا

قلبي رهين صبابة و وجيـب

غريب ركائبهم ودمعي سافح

فشرقت بعدهم بماء غــروب (١٨)

وما دام الشعراء قد أدركوا أن الفواتح الغزلية لا تسيء ولا تقدح في تقربهم من الرسول وأنها مجرد صور شعرية تتكرر، وليست تجارب عاطفية أو أوصافا حسية لمحبوبة معينة قد اطلع الشاعر على مواطن جمالها ومفاتنها، فالسلوك هنا في هذا الموقع من النص هو تقليد شعري محض يشد السامع ويجذب اهتمامه ويرتبط بكل ما هو ديني مقدس، فهذا أبو عبد الله بن ميمون القلعي (ت ٦٧٣هـ) يقول:

أمن أجل إن بانوا فؤادك معـــــرم

وقلبك خفاق ودمعك يسجـــــــم

وما ذاك إلا أن جســـمك منـــجد

وقلبك مع من سار في الركب متهم

ومن قائل في نظمـــه متعجــــبا

وجســــم بلا قلـــب رأيتــــــم

ولا عجب إن فـــارق الجســـم

فحيث ثوى المحبوب يثوي المتيم

وما ضرهم لو ودعوا يوم أودعوا

فؤادي بتذكار الصبابة يضرم (١٩)

وفي هذا المسار سلك الكثير من الشعراء المغاربة، فهذا السلطان أبو حمو يقدم لنبويته يقول:

قفا بين أرجاء القباب وبالحـــي

وحـــي ديـــــارا للـحبيب بها حـــي

وعرج على نجد وسلع ورامــــة

وسائل فدتك النفس في الحي عن مي

وقل ذلك المضنى المعذب بالهوى

يــموت ويحـــي فــارث للميت حـــي

وبث لهم وجدي وفرط صبابــــتي

وقلبي على جمر من الشوق محمـــي

لبست ثياب السقم في دوحة الهوى

وقد صبغت في حـبهم لــون عـودي

تحليت في أهل الهوى بهواهـــــم

فما لي ســـوى زي المحبـة من زي (٢٠)

ولا تنتهي الغزلية عند زي المحبة الذي تزيي به الشاعر، بل تتواصل في أبيات عديدة إلى أن نكشف للقارئ مع صاحب المدحة تلك المحافظة على تقليد شعري أصيل ،حمل من جديد المعاني من ذكر للديار المقدسة والشوق إلى الحبيب إلى أن يصل الشاعر إلى ذكر الراكبين إلى مكة فيوصيهم بإبلاغ سلامه وأشواقه، ثم يتخلص إلى المديح النبوي.

سلام على من بالبقيع وبالحمــــــى

سلام على البدر المنير التهامي

سلام من المشتاق موسى بن يوسف

على خير خلق الله هاد ومهدي

ســــلام مشــوق أثقلتــه ذنـوبـه

وأخر عن سير وقيد عن سعـي (٢١)

ولعل فاتحة "أبي حمو" قد جاءت لتكشف عن مقدرته الإبداعية عن طريق التزامه بالتقاليد الأصيلة في المجتمع العربي ومحافظته عليها، وفي الوقت نفسه كانت تعبيرًا عن مشاعر صادقة نحو الحبيب محمد، فجلالة الممدوح هنا وجو القصيد الديني الإيماني تطلب غزلاً محتشمًا لائقا به مبتعدا ونائيا عن الأوصاف الحسية، فجاءت المقدمة باسطة للخواطر النفسية في تأدب ووقار نابع من أدب وهيبة ووقار السلطان أمير المسلمين.

وقد تأتي الفاتحة الغزلية الداعية إلى عودة الأحباب الظاعنين داعية في حقيقة الأمر إلى عودة ذلك العهد الجميل المليء بالإيمان والورع والمفعم بصدق المشاعر من أرض الحجاز أرض النبوة، فهي استذكار لأيام انقضت ولكن النفس المسلمة لدى المغاربة تأمل في عودتها، ومنه قول العطار:

أمنزلنا جادت ثراك السحــــائب

وإلا فجادتـه الدموع السـواكـب

ووشاك وسمى الغمام بـــــدره

وحلى محلا حل فيه الحبائـــــب

وحيا نسيم الريح بالجزع إنسًـا

فما عاب ذلك الإنس بالجزع عائب

فيا عهدنا بالخيف هل أنت عائد

ويا أنسنا بالجزع هل أنت آيب

إلى أن يصل إلى قوله:

أطالب أيام العقيق بعودة

وقد عز مطلوب له أنا طالب

فيا صاحبي كن مسعدي في صبابتي

وإلا فما أنت الصديق المصاحب

إذا ما بدا برق الحجاز فأدمعي

تفيض إلى الوراد منها المشارب (٢٢)

ويظهر محمد بن يوسف القيسي لواعجه ومشاعره وحالة الوجد التي يعانيها من خلال غزلية رائقة في فاتحة نصه دون تعيين وذكر اسم الحبيب المقصود، بل يلمح إليه تلميحًا ويشير إشارة.

لولا هوى ذات الجناب السامي

ماشمت ثغر البارق البسام

برق يعارضه الفؤاد إذا بدا

ما بين خفق دائم وخرام

فوميضه يذكي الجوى بجوانحي

مهما تألق في متون غمام

يا برق صف حال المشوق إليهم

وارو حديث صبابتي وغرامي

إلى أن يصل إلى قوله:

في كل جارحـــة غـرام كامــن

لم يبق فيـها موضـع لمـــلام

فالقلب من فرط المحبة هائــــم

والجفن من بعـد الأحبـة هــام

آه لليلـــــي ما أمـــر سهـــاده

عنـدي وما أحلـى جنى أحـلام

ولعهد أيام الشبيـــبة والصـــبا

ما كان أحسنهـن مـن أيـــام

مـرت ســراعا فأبقـــى حرقة

فكأنـــها حــلم مــن الأحــلام (٢٣)

فإن توجه القيسي وغيره من شعراء المغرب إلى المقدسات في غزلياتهم هو نوع من التأكيد على ايجابية وسلامة هذا الغرض في النبوية وهذا لرقة ما يأتي فيه من معان إضافة إلى وظيفته الإستدراجية إلى ما يليه من أغراض أخرى، وفيه جاء قول ابن رشيق القيرواني بأن "..للشعراء مذاهب في افتتاح القصائد بالنسيب لما فيه من عطف القلوب واستدعاء القبول بحسب ما في الطباع من حب الغزل..." (٢٤)

وان الغزل في النبويات يلتقي مع العذريين في تعففهم في غزلياتهم، فعلى الشاعر أن لا ينسى أنه يقف بين يدي رسول الله صلى الله عليه وسلم، فالموقف رهيب يتطلب وقارا وهيبة وحشمة ووقفة أي قارئ عندما تركه

وخلفه الشعراء من نبويات يكشف ذلك التعفف والتثبت في انتقاء المفردات المناسبة، وقد كان ذلك أيضًا ناتجًا عن إلقاء تلك النصوص أمام السلطان وفي حضرة علماء وفقهاء الدولة وعامة الناس، فالوقفة هنا والمكان يفرض ويشترط من الحيطة والمراجعة الجيدة لما يلقى أمام الجميع ويلمس مسامعهم فيحافظ على مشاعرهم لأن الممدوح هو محمد خاتم النبيين ورسول المسلمين وحبيبهم.

ولا يعني التزام شعراء النبويات في هذا العصر بالمقدمة التقليدية الموروثة أنه لم تكنْ هناك محاولات تجديدية في هذا النوع من الشعر، فهناك من رمز إلى الأماكن الحجازية وهناك من تناول الحبيبة بشكل رمزي إلى أن يصل بالقارئ إلى الحبيب المصطفى، وهناك مقدمات أخرى اختلفت دالة على غنى وحيوية النبويات وخصوبة قرائح الشعراء، حيث رأوا أنه من الضروري التنويع لإثراء الشعر العربي. ويشير أحد الدارسين إلى أن المادحين في هذا الميدان "...كانوا صوفيين أو متأثرين بالصوفية استقوا من معين واحد بيد أنهم كانوا طوائف عديدة لكل طائفة نظرتها وفلسفتها، فجاءت مقدماتهم الغزلية أشبه شيء بأزهار قريبة الألوان مختلفة الأريج متنوعة العبق والطيب في حديقة واحدة وبستان جميل." (٢٥)

وهكذا كان الشعراء يتحركون ويتبارون في محيط واحد ويتنفسون في جو واحد ويستظلون بظل دوحة النبوة ويحافظون على الأصول الكبرى وينوعون في الجزئيات من غزل عفيف معين إلى غزل عفيف غير معين إلى ذكر الحنين إلى المعاهد الحجازية والتشوق إليها و وصف الرحلة مع مخاطبة الركب وحث الراحلين على الإسراع في الخطى، إلى الجمع أحيانا بين الذكريات وأحلام الصبا والشكوى من الشيب والحسرة على ما مضى، وقد يجتمع كل هذا في فاتحة واحدة.

خليلي قد بان الحبيب الذي صـــدا

وقد عاقني صبري فلم أستطـع ردا

وسالت دموعي فوق خدي هواملا

وقد صيرت فوق الخدود لها خـــدا

قد اصفر لوني بعد حسن شبيبتي

كما ابيض راسي بعد ما كان مسودا

وقد مر عمري في عسى ولعلـما

تواصلني لبنى وتهجرني سعـــدى

وتزري بي الدنيا بزور غرورها

فكم نقضت عهدًا وكم نثرت عقــدا

وهذا نذير الشيب لاح بمفرقـــي

يذكرني خوفا وينجـز لــي وعـــدا (٢٦)

وإلى جانب هذه الفاتحة نضع مقدمة القيسي في إحدى نبوياته :

أقصر فـإن نذيــر الشـيب وافانـــي

وأنكرتني الغواني بعد عرفـــان

وقـــد تماديـت فــي غي بــلا رشـــد

والنفس تأمرني والشيب ينهاني

فقلــــت للنفـــس إذ طالــت بطالتهـا

مهلا ألم يان أن تخشي ألم يــان

كم من خطى في الخطايا قد خطوت ولم

تراقبي الله في سر وإعلان (٢٧)

وهذه الافتتاحية هي من نبوية ألقاها الشاعر في حضرة السلطان "أبي حمو" وهو يحتفل بذكرى مولده الشريف، وقد باشر فيها الشكوى من الشيب وضياع العمر في الغواية والبعد عن السبيل السوي ولوم النفس الأمارة بالسوء ودعوتها إلى خشية الله والارتداع عن الخطايا، وهي استفاقة نفس بدأت تزهد في الدنيا وترغب في الأخرى بسلوك طريق واحد وهو العودة إلى مرابع الرسول الكريم وإلى مواطن الصفاء والإيمان.

إنها افتتاحية تنسجم وتتطابق تطابقا كليا مع موضوع النبويات ومنها أيضًا قوله:

فلا تغرنك الدنيا بزخرفها

فيا ندامة من يغتر بالفاني

واسلك سبيلا إلى التقوى لتقوى بها

على السلوك إلى جنات رضوان

وانهض لمغنى رسول الله تحظ بما

تشاء من خير أوطار وأوطان (٢٨)

وفي نبويات أخرى نجد الدعاء والحديث عن التوبة والعودة إلى الله رغبة في الفوز بعفو ورحمة.

يا من يجيب ندا المضطر في الديج

ويكشف الضر عند الضيق والهوج

ولطف رحمته يأتي على قنط

إذا القنـوط دعــا يا أزمــة انفرجـــي

ومن إذا حل خطب واعترت نـــوب

أبدى من اللطف ما لم يجر في المهـج

أنى دعوتك جنح الليــل يا أمـــلي

دعـــاء مبتـهــل بالعفـــو منتهـــج

يا كاشف الضر عن أيوبٍ حين دعا

قد مسني الضر فاكشف كرب كل شجي(٢٩)

وما دامت الرؤية قد اتضحت فان أصحاب النبويات في هذا العهد رأوا أنه من الضروري أن تنسجم أشعارهم وأساليبهم فيها وموضوعاتها مع طبيعة الموضوع الجديد وهو مدح الرسول والبقاء في حضرته الكريمة، والدوران في فلكه من بداية النص إلى نهايته باستحداث أغراض ومعان تكون قريبة من المعاني الإسلامية وتدعم القيم المحمدية وتكشف عن صدق المشاعر وصفاء الروح، فكانت الفاتحة موعظة وحكمة وشوقا وحنينا للمعاهد الحجازية وحبا للنبي ﷺ .

فكل هذا السلوك الشعري يدل على إدراك الشعراء لطبيعة الفن الذي يبدعونه ويعكس فهمهم للدور الأساسي الذي تلعبه الفاتحة في النص، فكما قدمت الافتتاحيات في الجاهلية حياة الجاهليين في حلهم وترحالهم وفلسفتهم في الحياة وتصورهم للأشياء وانسجامهم مع واقعهم، فإن الفواتح في الشعر المغربي كانت في غالبها تعبر وتقدم حياة الشاعر وطبيعة واقعه النفسي والاجتماعي الجديد ولا تقدم حياة الآخرين وموضوعاتهم المرتبطة بمجتمعاتهم القديمة بل هي هنا منطلقة من واقع البيئة وطبيعة الحياة والموضوع.

وإن ضغوط الجماعة والتقاليد التي يجب على الشعراء احترامها أوقعتهم في حرج واضطراب بين التزام النموذج الموروث في المديح خاصة وبين الرغبة في الخروج بصور جديدة تبني النص المدحي، وما شجعهم وأخرجهم من ذلك المأزق هو تعاملهم مع ممدوح مختلف كل الاختلاف، إضافة إلى تناولهم لسيرته وخصاله وأخلاقه مما جعلهم يكيفون الفواتح بطرق ذكية حولت أشعارهم إلى مدائح تنساب إلى أسماع الناس بكل هدوء وسلاسة وتحظى بتقبل كبير وواسع في المجتمع المسلم ، وترتاح لها نفس الشاعر والسامع معا.

الهوامش

١- ابن رشيق.العمدة.ج١.ص٢٢٥.

٢- ينظر ابن قتيبة .الشعرو الشعراء.ص٢٠

٣- يوسف خليف.دراسات في الشعر الجاهلي.ص.١٢٤/١٢٥
٤- امرؤ القيس.الديوان.ص٣٠/٣١
٥- ريتا عوض.بنية القصيدة الجاهلية.ص١٩٣
٦- الاعشى.الديوان.١٤٤
٧- محمد مصطفى ابو شوارب.شعرية التفاوت١٢٨
٨- ينظر.انور ابو سويلم.المطر في الشعر الجاهلي.ص.١١٥/١١٦
٩- المرجع نفسه.ص.١١٧/١١٨
١٠- ابن سيد الناس.منح المدح .ص.٢٥٧
١١- النبهاني.المجموعة النبهانية.ج٤.ص.١٥٣/١٥٤
١٢- نفسه.ص.١٥
١٣- ابن حجة الحموي .خزانة الادب .ج١.ص.٣٦
١٤- النبهاني.السابق.ص.١٥٣/١٥٤
١٥- محمود سالم محمد.المدائح النبوية . في العصر المملوكي. ص.٢٧٣
١٦- ابن جابر الاندلسي.الحلة السيرا في مدح خير الورى .ص١٥
١٧- المقري.نفح الطيب.ج٢.ص.٣١٣
١٨- ابن خلدون .تاريخ ابن خلدون .مجلد٧.ص.٤٨٤
١٩- الغبريني.عنوان الدراية.ص٤١
٢٠- يحيى بن خلدون.بغية الرواد.مجلد٢.ص.٦٥/٦٦
٢١- نفسه.ص.٦٧
٢٢- النبهاني.السابق.ص.٣٥٨
٢٣- يحيى بن خلدون.السابق.٢١٠
٢٤- ابن رشيق.السابق.٢٢٥
٢٥- غازي شبيب.فن المديح النبوي في العصر المملوكي.ص.٦٨
٢٦- يحيى بن خلدون.السابق.٢٢٤

٢٧- نفسه. ص:٢٢٦.
٢٨- نفسه. ص:٢٢٦-٢٢٧.
٢٩- نفسه.ص.١٥٢

المراجع

١- الأعشى.الديوان .دار صادر بيروت. دط. ١٩٩٤.
١- امرؤ القيس.الديوان. دار صادر. بيروت. دط. ٢٠٠٠.
٢- انور أبو سويلم.'المطر في الشعر الجاهلي . دار عمار عمان. دار الجيل بيروت. ط١. ١٩٨٧.
٣- ابن جابر الاندلسي . الحلة السيرا في مدح خير الورى .. تح . علي أبو زيد. عالم الكتب بيروت. ط٢. ١٩٨٥
٤- ابن حجة الحموي . خزانة الأدب. ج١. شرح عصام شعيتو. دار الهلال. بيروت. ط٢. ١٩٩١.
٥- ابن خلدون عبد الرحمان. تاريخ ابن خلدون . مجلد ٧. دار الكتب العلمية بيروت. ط١. ١٩٩٢.
٦- ابن خلدون يحيي.بغية الرواد ج٢. تح.الفريد بال.مطبعة فونتانه.الجزائر.دط.١٩١١
٧- خليف يوسف .دراسات في الشعر الجاهلي .دار غريب .القاهرة. دط.دت.
٨- ابن رشيق. العمدة . ج١. تح. محمد محي الدين عبد الحميد. دار الجيل بيروت.ط٥. ١٩٨١.
٩- ريتا عوض. بنية القصيدة الجاهلية . دار الأدب بيروت. ط١. ١٩٩٢.
١٠- ابن سيد الناس. منح المدح. تح. عفت وصال حمزة.دار الفكر. دمشق.ط١. ١٩٨٧.

١١- غـازي شـبيب . فـن المـديح النبـوي فـي العصـر المملـوكي. المكتبـة العصـرية بيروت.ط١ . ١٩٨٩.
١٢- الغبريني. عنوان الدراية . المطبعة الثعالبية. الجزائر . ط١. ١٩١٠.
١٣- ابن قتيبة .الشعر والشعراء . دار الثقافة بيروت . د ط.دت.
١٤- محمد مصطفى ابو شوارب شعرية التفاوت .دار الوفاء الإسكندرية. دط. دت.
١٥- محمود سالم محمد. المدائح النبوية في العصر المملوكي.دكتوراه دوله مخطوطة. جامعة دمشق.دت
١٦- المقري. نفح الطيب. ج٢.تح إحسان عباس. دار صادر. بيروت. د.ط. ١٩٦٨.
١٧- النبهاني. المجموعة النبهانية .ج٤. ط١. بيروت.١٩٩٦.

The introduction of the prophetic praising verse in maghreban literature.

Dr. Moussaoui .Ahmed

Abstract

Arab poets have realized the main role played by the introduction arabic verse , such as, the effect on the psychology of the receiver, and getting his attention , particulary , when remembering the beloved , their missing and the regrets that accompain the souvenirs of these days . The poets expreses his sorrows, sufferings, ,and love . All these considerations convince the listner to hear totally the verse .

Poets in Maghrebin areas didn't miss in there verses devoted to the prophet the poetic aspect , they gave importance in their introductions to the necessity to cope with the new tendancy , which is centered around humbling the prophet and serving the prophetic issues .They gave importance to the Arabian areas and Islamic issues .Their contribution were dealing with the absence of that past days, and the manifestation of the prophetic esteem . the verse kept the psychological effect on the hearer and the reader. the thing that made the issue easy for them was that they dealt with a form of prophetic verse that was different than the other forms key words : introduction, maghrebin poetry , islamic issues , prophetic verse

الصور البلاغية إبداع أم انخداع
في القصيدة الشعبية

د. علي بولنوار (*)

مما لا شك فيه أننا نجد في العمل شعري إبداعا فنيا ينبعث من مقدرة الشاعر على تركيب عباراته وتنسيقها وقدرته على استنباط الايحاء في باطن الألفاظ. وبفضل ذلك الإبداع نجد الشعر قد حافظ على قيمته المتميّزة ورسالته المهمة في بحر النشاط الانساني العام. ونراه قد صمد بعناد وإصرار، لدرجة أن العديد من المهتمين بهذا الفن راحوا يتساءلون بدهشة وذهول عن السرّ في ذلك. يقول أحد المهتمين:« الشعر ضرورة للإنسان وحبّذا لو عرفت لأي شيء هو كذلك»(١) .

فالمشاعر المراد إبرازها تظل مبهمة في نفس الشاعر مالم تُجسّم في صورة تعبيرية، تبرز أبعادها ودلالاتها، ولا يمكن لهذه المشاعر أن تتسلل إلى وجدان المتلقي مالم تشكل تشكيلا فنيا. فمن خصائص المضمون الشعري هو تلبّسه بالشكل الفني وتجسده في صورته التعبيرية الخاصة، فالمتلقي لا يمكن أن يتذوّقه إلا فيها، ولا يستشعره إلا بتأمّل بنائها الخاص، بحيث يستكشف العلاقات والإيحاء.

فلقد أجمع النقاد على ضرورتها ـ الصورة الشعرية ـ في الشعر، بل وقد عدّها البعض أعلى ما يرشّح الشاعر للمجد، وبها تتحقق خاصية الشّعر. وفي

(*) أستاذ محاضر ونائب عميد كلية الآداب والعلوم الاجتماعية – جامعة محمد بوضياف – المسيلة - الجزائر

هذا المعنى يقول عبد الرحمن بدوي:« هي (الصورة الشعرية) أعلى ما يرشّح الشاعر للمجد، لأن الشعر إنما يكون بها ... إذ بها تتحقق خاصية الشعر»(٢) وفي السياق نفسه يرى سدني بأن الصورة الشعرية هي الشعر عينه، وأن الشاعر لا يكون كذلك إلا بفضلها، فما « يصنع الشاعر ليس القافية والتقطيع الشعري، وإنما ابتداع صورة بارزة... »(٣).

فالصورة تشكل إحدى العناصر الفعّالة في إعطاء القصيدة الحيوية والحركة وتخليصها من الرتابة والجمود، فهي من أهم المقوّمات الأساسية في هيكل القصيدة، ومن الركائز التي تساهم في تشكيلها وتلوينها بأصباغ هذا الواقع، إنها أداة الشاعر المثلى التي يمتلكها لتجسيد اللحظة الانفعالية والدفقة الشعورية التي تنتابه أثناء عملية الخلق والإبداع، لتكون في النهاية مرآته التي تعكس ما يختبئ في روحه من أحاسيس وانفعالات.بعد هذا التقديم لأهمية الصورة لنا أن نتساءل عن علاقتها بالبلاغة.؟

تتكوّن الجملة الشعرية من كلمات تجتمع بصورة تعبّر عن معنى يوحي موقفا. والكلمات صور لفظية، وهي تعني الشكل، والشكل يتضمّن كل عناصر الكتابة الظاهرة، إذ فيه الحروف والكلمات والجمل والأشكال البلاغية وغيرها. وبما أن الشكل الخارجي للعمل الشعري يصوّر عالما داخليا، أي انفعالا شعوريا، فإن للشكل البلاغي دورا بارزا في التجربة الشعرية، فهو يحرّك عناصر المضمون من خيال وعاطفة ومعنى وموقفا. وهذه العناصر المضمونية باطنية خفية لا تدرك بغير الشكل التصويري. من هنا كان من المفيد أن نقف عند بعض أشكال الصوّر البلاغية، ونرى ما إذا كان الشّاعر الشعبي قد أدرك سحرها، أم أنه مجرد شاعر يلتقط الكلمات ويرصّ بعضها ببعض عن طريق المصادفة.

المتصفح لنتاج شعرائنا الشعبيين يصل إلى قناعة من أن هؤلاء قد كان لهم نضج ووعي كبيرين بأبعاد الصور البلاغية، فهي لون من ألوان التعبير

الجميل المؤثر، تحوي مادة غزيرة للكشف عن جوانب الحياة والطّباع ومظاهر السّلوك والنشاط الإنساني، لأجل هذا نجدهم قد اختاروا لتشكيل صورهم ألوانا من التشبيهات وأنماطا من الاستعارات ونماذج من الكنايات. نوّعوا في الصور التشبيهية المركبة والمفردة، الحسية والمجرّدة. أما الصوّر الاستعارية فلم تكن جامدة باردة، بحيث تنوّعت طرق تشكيلها بين التشخيص والحوار لبث الحياة في الجماد، وزاد ان أضفى عليها جانبا من البديع ليحقق به الجمال الفني، فراح يتوسّل بمختلف ألوانه.

لقد اهتم الشاعر الشعبي بالتشبيه كأداة للبيان تبرز الصفة الغالبة في المشبه أو المراد تغليبها عن طريق محاكاته أو تشبيهه ومقارنته بشيء آخر. وبهذا يكون دور التشبيه نقل الصّفة أو الصورة من الأكثر إلى الأقل في الأغلب. أو لنقل بأن التشبيه علاقة مقارنة بين المشبه والمشبه به تقوم على أساس المشابهة بين الطرفين لاشتراكهما في بعض الصفات، فيتوهّم المتلقي بأن المشبه والمشبه به وكأنهما طرف واحد على الرغم من تباينهما، ومن هنا تتولد الصورة الشعرية متخذة أشكالا متنوّعة على حسب نوع التشبيه.

يقول الشاعر عامر أمَ هاني في قصيدة له بعنوان " مايو ١٩٤٥ ورحمة فرنسا ":

يبقى ماي ولو أبياتي تمت يبقى ظاهر كي النقش في لحجار

ففي البيت تشبيه بين طرفين هما، شهر مايو والنّقش. والتشبيه يعني لغويا التمثيل، أي ادعاء أن أحد الطرفين مثل الآخر، والدعوى هنا هي أن شهر مايو مثل النقش الذي في الحجر وذلك في الظهور والبروز. صورة التشبيه هنا تامة فيها أربعة عناصر هي : المشبه والمشبه به وأداة التشبيه ووجه الشبه. وهذه العناصر تسمى في البلاغة أركان التشبيه.

١ - **المشبه:** وهو هنا " ماي " ومعروف أن المشبه هو أساس الصورة وبقية العناصر تأتي لخدمته فتعمل على إيصال عاطفة الشاعر ونقل أفكاره فيفهم المتلقي ويتأثر، أي يشاركه موقفه الذي انفعل به داخليا.

٢ - **المشبه به:** وهو هنا "النقش"، والمشبه به هو طرف التشبيه الثاني وهو الطرف الأقرب ، أقرب إلى الإدراك والحس لأنه يمثل أمامنا بصورة واضحة فما من أحد يجهل أن النقش يدوم لفترة زمنية طويلة بارزا وظاهرا لكل الناس. من هنا جاء عقد المقارنة بين ماي والنقش ، فماي في اعتقاد الشاعر شهر خالد ولا يمكن للزمن أن يمحيه من ذاكرة الجزائريين. هكذا آمن الشاعر فجاءت المقارنة وجيء بالنقش (المشبه به) ليخدم ماي (المشبه) فيبرزه خالدا شامخا.

٣ - **أداة التشبيه:** وهي هنا : الكاف " كي " والأداة لا تسمى طرفا في التشبيه فهي أداة واصلة بين الطرفين وهي وسيلة من وسائل عقد المقارنة بين المشبه والمشبه به.

وإلى جانب الكاف، فلقد استعمل الشاعر الشعبي أدواتا أخرى، وهي تعني المعنى ذاته، كلها تهدف إلى التقريب بين المشبه والمشبه به، وتعقد بينهما رباطا بيانيا يظهر فيه المشبه مثل المشبه به في وجه من الوجوه. نذكر من هذه الأدوات: القاف (قا) ، كيف، مثل.

يقول الشاعر أم هاني عامر في قصيدته التي بعنوان" فرسان الصحراء" متحدثا عن الخيول

سحرتني بلوان أبدعها ربي تلقى من أنضيف أبيض قا قرطاس

وزرق دار أبدار واقف قا حرب وحمر بن نعمان ديمه قا وقاس

حتى لدهم بان فيهم قا قطب زاد أمربي أضريف ما يعرف ترداس

ويقول الشاعر بشير مفتاح في قصيدته التي بعنوان " ولدي في الغربه " :

ولدي راه القلب ما بقى يتحمل ورفرف كيف الطير كي سمع بكايا

أما الشاعر الحاج تناح بوضياف فيقول :

الإنسان إذا أكبر مثل الصبي يصغر قلبو والخواطر ما يهنـــاو

٤ـ **وجه الشبه:** وهو هنا الظهور والخلود، ووجه الشبه لا يسمى طرفا في التشبيه ولكنه ركن من أركانه وركن يحدّد اتجاه الصورة التشبيهية ويبين غايتها. ووجه الشبه في حقيقته الفنية هو ثمرة الإحساس ، إحساس الشاعر بما يجمع المشبه الذي له معه تجربة مخصوصة مع المشبه به الذي يثير في نفسه ووجدانه ما يفيض في تشبيهه تماسكا عاطفيا وتجاوبا شعوريا بين طرفيه.

فطبيعة الصورة المنبثقة في المشبه به هي التي تحدد ميولنا تجاه المشبه، وذلك لأنها تمثله أمامنا وعلى أساس هذا التمثيل يُنظر إليه. ومن هنا يتّضح لنا أن العملية كلها تدور في وجه الشبه الذي يشترك فيه طرفا التشبيه، والوجه في هذه الصورة، هو الظهور والخلود، وعندما حددت الصورة هاتين الصفتين حمت نفسها مما يشوّه المشبه الذي جاءت لتعرّف به وتُبقيه خالدا في ذاكرة الشعب إذ من خصائص النقش الجمال أيضا، فالنقش فن جميل، فلو قال: "يبقى ماي ظاهر كي النقش وسكت" لكان من حق الخيال أن يذهب أي مذهب يشاء، ولكن الشاعر لم يقف ببيته عند المفترق الذي لا جهة له، بل قطع المفترق وحدّد الاتجاه بقوله: "يبقى ماي ظاهر كي النقش في لحجار". ومعروف عن النقش أنه لا يكون على الحجر فقط، بل يكون كذلك على مواد أخرى واختياره للحجر ـ كمادة صلبة لا تتأثر بفعل الزمن ـ يبيّن توجّهه ومقصده الذي يريد . إنه أراد لوجه الشبه أن يكون بيّنا لا يحتاج إلى تأويل ـ وإن كان في التأويل مساحة شاسعة من التأمّل والتـدبر يجول فيها الفكر ويرودها التبصر بحرية ـ

. وما يلاحظ أن التشبيه عند شعرائنا لم يأت في صيغة واحدة بل عرف تنوعا، الأمر الذي يدل علىرحابته وتنوع الصورة ولنتابع قول الحاج تناح:

كانو هما ارفاقتي ما نحمل جار ذرك راني ذليل كيف البراني

فالشاعر هنا فقد والديه وهاهو يتعذب لفراقهما، لقد كانا يحملان عنه وزر الدنيا وعناء الحياة . أما الآن فلقد أصبح كالغريب (البراني) ذليلا وإذا تأملنا البيت نجد وجه الشبه قد ذكر (ذليل) ،وكل تشبيه يذكر فيه وجه الشبه يسمى مفصلا . كذلك ما نلاحظه أن أداة التشبيه قد ذكرت (كيف) وكل تشبيه تذكر فيه الاداة يسمى مرسلا، وإذا فالتشبيه هنا مفصل مرسل.

ويقول الشاعر تناح أيضا في إحدى زهدياته .

والدنيا مهيش مرسوما دلات تتبدل ما بين حضر والباد

ما تعرفها كي الطاير وين اتبات اتعز البخيل تكـــره لـجواد

فكما هو ظاهر يشتكي الشاعر من غدر الدنيا، ويشبّهها بالطائر الذي يتنقل ولا يعرف الاستقرارفي مكان واحد. إذا تأملنا البيت نرى الأداة وقد ذكرت، وكل تشبيه تذكر فيه الأداة يسمى مرسلا أما وجه الشبه فلم يذكر ويسمى هذا النوع من التشبيه تشبيها مجملا وإذًا فالتشبيه هنا مرسل مجمل.

ومن النوع نفسه يقول الشاعر أم هاني في قصيدته التي بعنوان "إلىأخي جلول فكاني "

شفت أحوالك كلها كي أرض أتلول بعد حصد أسبول عرا وأتراب

ويقول أيضا في قصيدته التي بعنوان " بنت الصحراء "

أخدودها قا خوخ عالشمس أمطيب شجر راوي فا اثراديم غاطس

في البيت الأول يشبه الشاعر صديقه بأرض التلول " أرض التل ". وفي البيت الثاني يشبه خدود المرأة الصحراوية بالخوخ وفي التشبيهين نجد الشاعر وقد ذكر أداة التشبيه، في حين حذف وجه الشبه، وهذا النوع من التشبيه يسمى مرسلا مجملا.

يقول الشاعر فضيلي أحمد في قصيدته التي بعنوان " في بلاد القبائل"

أشعرها ممشوط طايح هبلني أكحل ريش أغراب مالطمو غبار

يشبه الشاعر شعر حبيبته بريش الغراب حتى يبين سواده الداكن . وما يلاحظ أنه لم يذكر الأداة وذلك لتأكيد الادلاء بأن المشبه عين المشبه به . وهذا النوع من التشبيه يسمى مؤكدا . كذلك ما نلاحظ أن وجه الشبه قد ذكر . وإ ذًا فالتشبيه هنا مؤكد مفصل .

أما النوع الذي نجده شائعا بشكل كبير عند شعرا ء منطقة بوسعادة فهو الذي تمثله هذه الأبيات. يقول الشاعر الحاج تناح :

صد صد الجفا علي لا من دار حالي حال الغريب ونا في وطني

ويقول الشاعر فضيلى أحمد:

الشعر الشعبي الشيخ المتأدب أنتومه واحنا خليناه إسيب

كما يقول الشاعر ابن النوي عبد القادر في قصيدته التي بعنوان " ثورة لحرار "

وجبال الظهره اغيبها ريش انسر وصروات التل تتحدى لخطار

أما الشاعر بشير مفتاح فيقول في قصيدته التي بعنوان " طعم العشره وحق الجار "

طعم العشره في لسان الحر عسل عند المومن حق تثبت أخبار

وأخيرا يقول الشاعر عامر أم هاني في قصيدته التي بعنوان " بنت الصحراء ":

رمل الصحراء تحت عفستها عشب أهي ورده فتحت غرة مارس

ويقول أيضا في القصيدة نفسها:

والرقبة بلار في صنع يعجب وذا عقب أتشوف لمياه أتفارص

في البيت الأول نجد الشاعر وقد ضاقت به الدنيا عند ما فقد والده فذهب يشبه نفسه بالغريب الذي تقطعت به السبل.

وفي البيت الثاني أراد الشاعر أن يبين من أن الشعر الشعبي فن أصيل فشبهه بالشيخ المتأدب. أما البيت الثالث فيشبه الشاعر فيه الغابة بريش النس، وذلك في كثافة أشجارها. وفي البيت الرابع يعطينا الشاعر حكمة، فيبين بأن طعم العشرة حلو، لذلك راح يشبه العشرة بالعسل. وفي البيتين الأخيرين يصف لنا الشاعر جمال المرأة الصحراوية، فيشبّهها بالوردة التي تتفتّح مع بداية شهر مارس، كما يشبه رقبتها بالمزهرية التي من زجاج.

والشيء الذي يوحد هذه الأبيات أن أصحابها حذفوا الأداة ووجه الشبه، وذلك لكي يقربوا المشبه من المشبه به، وأهملوا الأداة التي تدل على أن المشبه أضعف في وجه الشبه من المشبه به، كما أهملوا وجه الشبه الذي يبين اشتراك الطرفين " المشبه، المشبه به " في صفة أو صفات دون غيرها . ويسمى هذا النوع من التشبيه، بالتشبيه البليغ، الذي يعده البلاغيون أرقى أنواع التشبيه وأسماها من الناحية الفنية وذلك لأن « حذف الوجه والآداة يوهم اتحاد الطرفين وعدم تفاضلهما، فيعلو المشبه إلى مستوى المشبه به وهذه هي المبالغة في قوة التشبيه، أما ذكر الآداة فيفيد ضعف المشبه وإلحاقه بالمشبه به كما أن ذكر الوجه يفيد تقييد التشبيه وحصره في جهة واحدة »(٤) ولكن هذا لا يعني في حال من الأحوال اتحاد الطرفين لدرجة إلغاء الحدود المنطقية بينهما

فبين المشبه والمشبه به حدود ينبغى على الشاعر أن يراعيها ويحترمها، عليه أن يحقق الإئتلاف بينهما لا الإتحاد. وفي هذا المعنى يقول قدامة بن جعفر: «من الأمور المعلومة أن الشيء لا يشبه الشيء بنفسه ولا بغيره من كل الجهات إذ كان الشيئان إذا تشابها من جميع الوجوه ولم يقع بينهما تغاير البتة اتحدا فصار الإ ثنان واحدا ».(٥) وإذًا فالتشبيه يفيد الغيرية لا العينية ويوقع الإئتلاف بين الصفات لا الإ تحاد، فحقيقة التشبيه تفرض ألا يكون الشيء هو ذاك نفسه، وإتحاد الطرفين من جميع الجوانب دون تغاير أو تمايز بينهما معناه إلغاء النسب التي تجعلهما ينفصلان ويتمايزان، ولقد أدرك ابن رشيق هذا ورأى ضرورة التناسب المنطقي بين الطرفين، بحيث لو تطابق المشبه مع المشبه به تطابقا كليا لكان الأول هو الثاني. فالشعراء عندما يطلبون في أعمالهم تشبيهات فإنهم لا يطلبونها إلا لدلالاتها الجزئية فمثلا تشبيههم الخد بالورود القصد منه حمرة أوراق الوردة وطراوتها دون الأخذ بصفرة وخضرة وسطها وكمائمها.أما قولهم فلان كالبحر أو كالليث، فإنهم لا يطلبون البحر لملوحته، ولا الليث لزهومته، وإنما لسماحة البحر وشجاعة الليث . وبالجملة فإن التشبيه عند ابن رشيق للمقارنة وليس للمطابقة(٦) .

بقي أن نقول إنــه كلما كان التباين بين الطرفين بيّنا كان تأثير التشبيه في النفوس قويا . فبلاغة التشبيه تكمن في مضاعفة قيمة المعاني وتحريك النفوس إلى المقصود بها، وبراعته اقترنت بالتفطّن إلى العلاقات الخفية بين الأشياء ورصتها. وهذه الحقيقة تقودنا للقول بأن للتشبيه وجوها متعددة ذات دلالات مختلفة تحمل المحسوس تارة،وتأتي تارة أخرى على شكل صور معنوية، بمعنى أن العلاقة بين طرفي التشبيه تكو ن معنوية كما تكون حسية . ولنا في هذا المجال أكثر من مثال عند شعرائنا، ونكتفي بالإشارة إلى قول الشاعرة إبراهيمى في رثاء الزبير الطاهري:

هذه دنـيا كي السفـينة تتـبرم توفـي بطـل العروبـة فارقناه

الشاعرة تشبه الدنيا بالسفينة، فانتقلت من نقطة في عالم إلى نقطة تنتمي إلى عالم آخر، فشبهت مجردا بمحسوس . وبذلك اضمحّل الحاجز الذهني الذي يفصل المحسوس عن المجرد أو العكس ويخلي السبيل إلى عالم واحد موحد، وكل ذلك بفضل الخيال الذي قام بعملية التشبيه . ودون شك أن هذه الصورة تحمل جوانب نفسية الشاعرة المتأزمة التي تشكو غدر الدنيا وخداعها . لقد أدركت الشاعرة بأن السفينة كائن متحرّك على الدوام، لأنها تقوم على قاعدة متحركة ولا تعرف الثبات حتى وهي في أهدإ حالاتها وأعتقد أنها قد أحسنت اصطياد المشبه به للتعبير عن حالتها .

وهذا ما يمنحنا حق القول بأن الشاعر الشعبي صاحب رؤية تشبيهية واضحة، سخر خياله لإدراك مكنونات الأشياء وأسرارها التي وقعت عليها حواسه فلم يصفها بمعزل عن شعوره وعواطفه، بل راح يمزج تصويره بعاطفته وإحساسه، فطابق جوه النفسي جوه الفني، وبرزت ألوان صوره ملائمة بين الشعر والشعور .

ومن خلال ماسبق اتضح بأن الشعراء الشعبيين لهم براعة فائقة في إلتقاط المناظر والمشاهد، وأنهم يتمتعون بقدرة هائلة على ملاحقة الصور، وأنهم كانوا ينظرون بعين خيالهم في كل أنحاء الطبيعة وفي كل جوانب الكون الواسع،وزوايا الحياة المختلفة، يستقون مادتهم الشعرية، ويرسمون لنا تشبيهات نابضة بالحياة، فيها إيقاع متوافق وانسجام بين أطرافها المتباعدة والمتنافرة في بعض الأحيان.

ما نضيفه أن الشعراء الشعبيين قد حذقوا صناعة التشبيه بقاعدته التي سنّها البلاغيون، لذلك وجدت صورهم الشعرية المبنية على التشبيه قبولا لدى المتلقين.

وبعد التشبيه تأتي الاستعارة التي هي وجه بلاغي تنتقل به دلالة اللفظ الحقيقية إلى دلالة أخرىلا تتناسب مع الأولى إلا من خلال تشبيه مضمر في الفكر. من هنا فالصورة الاستعارية تتكون أساسا من عملية الجمع والتقريب بين حقيقتين متباعدتين.فبفضل خيال الشاعر تمحي الحدود بين الحقائق وتختلط الكائنات وتتبادل فيما بينها الطبائع والصفات والألوان والأشكال، فتصير المحسوسات الجامدة والظواهر الطبيعية الصامتة كائنات حسية تسمع وتحس وتعي، وبذلك يتضاعف تركيب العالم الشعري ويزداد ثراؤه وقدرته على الإيحاء والنفاذ . إنها ـ الاستعارة ـ أسلوب هام من أساليب التعبير الشعري، يتضح من خلاله مدى عمق خيال الشاعر وخصوبته وسعة أفقه، وقدرته الإبداعية الخلاقة. أو لنقل الاستعارة وسيلة للتعبير بالتصوير تؤثر بطاقاتها النفسية وومضاتها الحسية والفكرية النابعة عن التجربة الصادقة، فهي طريقة مثلى للتجديد والتوليد. لأنها تكشف عن صور جديدة ومعان بديعة إنها تفعل في النفس مالا تفعله الحقيقة .

الاستعارة تنقسم إلى قسمين :

أ - **تصريحية:** وهي التي يصرح فيها بلفظ المشبه به دون المشبه.

ب- **مكنيـــــة:** وهي التي يختفي فيها لفظ المشبه به ويكتفي الشاعر بذكر شيء من لوازمه دليلا عليه.

ويبدو أن شعراءنا الشعبيين في منطقة بوسعادة قد اهتموا أكثر بالقسم الثاني من الإستعارة، نظرا لما توفره من رحابة في التعامل مع الصور.فهي من جهة تجسّد الأمور المعنوية وتبرزها للحس في كيان مادي ملموس، ومن جهة ثانية تشخص الجمادات وتبث الحياة فيها وتمنحها الحركة بشتى مظاهرها. ومن أمثلة التشخيص نذكر الأبيات الآتية:

يقول الشاعر ابن النوي عبد القادر في قصيدته التي بعنوان " يا صلاح الدين "

لعروبة في نومها والقدس احزين شاتيلا تبكي أوصبرا هذلانا

المتأمل في البيت يلمس استعارات ناطقة،لجأ الشاعر فيها إلى طريقة التشخيص شبه القدس بالإنسان ثم حذفه وأبقى شيئا من لوازمه وهو الحزن، كما فعل الشيء نفسه مع (شاتيلا) عندما أضفى عليها الحياة والحركة وألحق بها مشاعر إنسانية، فجعلها تبكي. والأمر ذاته نجده في صورته الثالثة عندما جعل صبرا هذلانا، وهذه صفة لا تكون إلا للإنسان. فهذه الاستعارات توحي لنا بالجوّ النفسي والتجربة الأليمة التي عاشها الشاعر ابن النوي من خلال العدوان الذي لحق هذه المدن الثلاث من قبل الإسرائليين . فهذه المدن أشياء جامدة جاءها الشاعر وبث الحياة فيها ومنحها الحركة بشتى مظاهرها.

ومن هنا نرى بأن الشاعر المطبوع هو الذي تتجاوب صوره الشعرية مع واقعه النفسي وتكون صدى للون عاطفته، وهنا فقط يتحقق صدى الصورة وتكون بمنأى عن الزيّف والتكلف فلا يحدث الانفصال بين الشاعر وشعره .

الشاعر الذي مثل هذه الظاهرة ـ التشخيص ـ أحسن تمثيل عامر أم هاني فلقد حذق بفطنته دور الاستعارة في العمل الشعري،كما تفطّن إلى حقيقة الطبيعة من أنها ليست مادة جامدة فحسب، بل روح حية أيضا، لذلك راح يغازلها وسعى إلى اكتشاف أسرارها واكتشاف حقيقة العلاقة التي تربط بين عناصرها ودون أن ينقلها كما تفعل آلة التصوير في تكوينها وعلاقاتها الموضوعية، فلقد دخل معها ـ بفضل الاستعارة ـ في جدل، تعمّق أشياء ها وسبر أغوارها، فأصبح بوحشيته الشعرية غير بعيد عن الإحساس بحقيقة هذه الأشياء .

ومن أعماله نأخذ قصيدته التي بعنوان " الأرض تنادي "يقول:

نسمع صوت الأرض في ليلة نادات	فطن قلبي كان عميق انعسان
قالت لي جزائري عيد الكلمات	أصلي حره ذا بني نرفع راس
مانتساش اعلى آترابي وش ضحات	نصف ومليون شهيد انقاس
حررتوني ما ابقى عني طغاة	ظهرتوني من خبث ونجاس
شرفتوني أتامت المحروقات	خير الوطن أحق يبقى لناس
ظهريما ارضيت اتعيش في الغبنات	ولى فقر أكبير يحمل وسواس
في جوفي بترول أحلبت ساتات	عن دق المثقاب في كي قاس
لكن قصدي انعينكم فالبدايات	الاستعمار بأين تعفاس
ونتما درتوه أعظم مكسوبات	وقتصاد ابلادكم هو ساس
ابقيتوا في يد دول غربيات	رهنكم بالسعر زاد تنقاص
وش اصير إذا أغرزت في ليلات	تبقاو للإملاق تشربو كاس
ونسيتوا وش راه في من خيرات	معدن المياه ما القى حواس
نقبني وتشوفني فالتفجيرات	نهر السيل ايعود فالصحره راس
وزرعني في أغروبها تشرق جنات	خضرا في للوان للرمل الباس
نورني بشجار نرجعلك غابات	تتوفر أثمارها حسب أغراس
كي اتشمرعن ساعدك عني لي بقات	ما تقولش أرياف ما ربح ناس
نقلبك عني أتصدر فالخيرات	رزقي ما يقضاش والله عساس
في هذاك الوقت نسعد فالرغبات	يتهنى الجزائري يرفع راس

من خلال العنوان يتبين لنا جليا ذلك الاستغلال البارع من الشاعر للإستعارة، فبفضلها استطاع أن يجسد إحساسه الذي يعانيه في مشهد حسي زاخر بالحركة والحياة في التغيرات الجزئية التي احتوتها الأبيات. لقد عبر بصدق عما يجول في خاطره من أن الشعب الجزائري قد ألهاه النعيم الذي مصدره البترول ونسي الأهم، الفلاحة، فتصور الأرض تنادي وتصرخ بأعلى صوتها تحسس الشعب بعدم دوام هذا النعيم وعليه فينبغي ألا يهملها.

وانطلاقا من هذه الحقيقة راح الشاعر يقدّم صورا شعرية تقوم على الاستعارة الحسية، مشحون بمشاعر الخوف والقلق. لقد استطاع أن يثير انفعالنا ويحرّك مخيلتنا ويؤثر في نفوسنا بحيث انسجمنا مع أبياته وتعاطفنا معه، وهذا ما يدفعنا للقول بأن الاستعارة « ليست حركة في ألفاظ فارغة من معانيها، ولا تلاعبا بكلمات، وإنما هي إحساس وجداني عميق، ورؤية قلبية(٧) مما يجعل الموصوف يرتقي من مستوى أدنى إلى مستوى أعلى، من مستوى الجمادات إلى المستوى الانساني، فيصير كائنا يحس وينطق ويعي.

كذلك فإن للحوار أهمية كبيرة في الصورة الاستعارية، ويتجلى ذلك في القصيدة التي أنطق فيها الشاعر أم هاني الزمن. وهي بعنوان " شجرة الحرية " وفيها نجده يُقيم حوارية ثورية مع " ٥ جويلية " لما لهذا اليوم من أهمية في تاريخ الشعب الجزائري :

أهلا يا خمسه جويليه يومك عيد	كنت أنا مقهور بدلت أسمـــاي
كان الاستعمار أمسلسلنـــي بحديد	مرمي في ظلام مكثر أبكـــاي
فكيت القيـــود عن رجلي واليـــد	وقلبتني حر في يدي رايـــه
بك يسعد الشعب قا يفرح ويزيد	يـاك مليون أنصعنك ضحـــاي
آه خمسه أجويليه أنطق أعـيد	شعري هُـ مفتوح قـاليك أنتـــاي
قالي فسط العام مانـي يوم أفريـد	كي يعقب وروح تنساو أسمـــاي
أنا شجره أمثبته من عـهد أبعيـد	غرسونـيلبطال في لرض أهنـــاي
يروي أعروقي ياك قـادم الشهـيد	كي يسقيني انزيد ونولـي غـــايه
أنظر فـي التاريـــخ كي تقراه إفيد	أمنين هجموا لسبان وبقاو أخلاي
ذا غزو الصليب للإسلام أحقـــيد	غيض الأنـدلوس شــدوه أنكاي
فزعت يـاك أبطالنـــــا لاح النشيد	من مرس الكبيـروهرن وبـجايـه
عنـابه حتـــى أدزاير ليها زيـــــد	كاف حواكالأسود ماتوا عـاراي
دمهم زاكي أسقاني في يوم أسعيد	وخرج ورقي به لعراف أمـــلاي

بعد ثلث أقرون حسبه بالمفـــيد	ورقي طاح أبقاتلعضاد أعـراي
جانيجيش أفرانسا ذاك المريــد	وقطع ذا البحور وصبح في ماي
دار حجه بالدين جانا عا التسديد	ولمنشه دار فيها حكايـــــــه
شعب أسطاوالي تعرف صـــنديد	قدم دم قال أنموت أهــــناي
كي اسقاني وردي فتح من أجديـد	ولعروق أحيات كي القات أدواي

الواقع أن القصيدة طويلة، نكتفي بهذه الأبيات، ونقول بأن يوم خمسة جويلية قد أصبح جزءا من كيان الشاعر ـ كما هو الشأن عند كل جزائري ـ وامتدادا لذاته. لذلك يمنحه وعيا إنسانيا يحس ويشعر فيتحوّل من فاصلة زمنية قصيرة إلى قطعة من حياة واضحة التعبير ناطقة الملامح، تتمثل فيها الثورة والحياة.

وإذا مضينا مع الشاعر أم هاني في هذا المجال، د ون شك أننا سنقع على الكثير من الصور الإستعارية التى توحى لنا الواحدة منها بتجربة من تجارب الشاعر فهى ليست استعارة وقتية تنتهى بانتهاء الصورة وإنما هى موصلة بحالته النفسية وبتجربته وآلامه ، وما يراه حوله وما يحسه، فهى نتيجة للتأمل العميق فى الوجود .

بهذه الصورة نكون قد وقفنا عند جانب من الصور الاستعارية عند بعض الشعراء الشعبيين التي توسلوا فيها بالتشخيص ، وخلقوا من المعنى المجرد كائنا حسيا يحس وينطق ونشر الحياة بدبيبها والحركة بقوتها فى الجماد . فالاستعارة كانت ولا تزال لغة الشعر لأنها « الوسيلة التى يستطيع الشاعر أن يعبر بها بدقة ووضوح أكثر مما يمكن لو لجأ إلى التنسيق المنطقي الذي يعتمد على الأسلوب الفني .» (٨)

الواقع أن البحث في الوجوه البلاغية يطول، أكتفي بما قدمت من حديث عن التشبيه وعن الاستعارة. فلقد تبين من خلالهما أن الشاعر الشعبي فنّان

يحسن اصطياد الصور الشعرية التي تقوم عليهما. ومع ذلك نحتفظ لنا بحق التساؤل، ما إذا كان الشاعر المجيد هو الذي يحسن الإفادة من علم البلاغة ويحسن استخدام قواعدها! أم أن أمورا أخرى تدخل في صناعة الصوّر الشعرية ؟.

مما لاشك فيه أن التشبيه والاستعارة وغيرهما من الألوان البلاغية تمدّ الشعر بصور شعرية فائقة الروعة لكن هل هذا معناه أن القصائد التي لا تحتوي على هذه الأدوات ليست شعرا بالمعنى الدقيق ؟

هناك من ينظر إلى الصورة الشعرية على أنها مرادفة لجميع الطرق المجازية، وهي روح العمل الشعري ومن بين هؤلاء، إحسان عباس الذى يقول « الصورة هي جميع الأشكال المجازية، فالاتجاه إلى دراستها يعني الاتجاه إلى روح الشعر.» (٩)

وهناك من يرى العكس من هذا تماما، بحيث وجد من الشعراء من تجاوز الصورة القائمة على الأدوات البلاغية ، وتعامل مع الصورة بشيء من الرحابة والسّعة، فأساس التعبير عن الأحاسيس العميقة في نفوس هؤلاء لا يستطيع التشبيه أو الاستعارة التعبير عنها في أحايين كثيرة. وإذًا فليس بالضرورة أن تكون الصورة استعمالا مجازيا أو استعاريا للألفاظ . بل قد تكون الأشعار خالية من هذه و مع ذلك تتولد عنها صور في غاية الأهمية، بل وفي منتهى الرّوعة والجمال، والفضل في ذلك يعود إلى ملكة الخيال يقول محمد غنيمي هلال في هذا الشأن « إن الصورة الشعرية لا تلتزم أن تكون الألفاظ أو العبارات مجازية ،فقد تكون العبارات دقيقة الاستعمال وتكون مع ذلك دقيقة التصوير ،و دالة على خيال خصب ».(١٠)

وعند شعرائنا الشعبيين كثيرا ما نعثر لنا على أشعار صورها بعيدة عن الألوان البلاغية، ومع ذلك فهي تمتد لترسم مواقف نفسية ووجدانية من خلال

صور تمور بالحركة الدائبة ، يتواصل فيها السريان من العالم الخارجي إلى داخل النفس المخزونة، وذلك بفضل وسائل أخرى مثيرة للوجدان، ولنا في مرثية الشاعر ابن النوي أكثر من مثال، ففيها يظهر كيف أن فعالية الصورة تمكن المعنى في النفس لاعن طريق الألوان البلاغية فحسب، بل أيضا عن طريق التأثير اللغوي بما تحمله اللفظة من شحنة انفعالية.

يقول :

اتلفت القيت أمك تستغرب وانا تايه بين حالات أو حالا

اتنشعت اتقول لدغتها عقرب سالتني واللون عندو دلالا

قالتلي وش بيك جاوبني وازرب أنطق باللي كان وش ذا التخبالا

قل لي كلش نحملو مهما يصعب غير اعلى نجاة يا خويا لالا

بلحبتني وبقيت نتقى ونكذب عفي عني واه يا بنت الخالا

عدت انفتوش ما بقالي ما نحجب قلتلها نجاة مابقات اسوالا

كما هو واضح فالأبيات إيقاع حزين دافئ بلحظة إنسانية، عملت الألفاظ على توليد سيل متدفق من المشاعر الإنسانية، من ذلك قوله : "تستغرب، تايه، حالات، حالا، اتنشعت، دلالا، ازرب، انطق التخبالا، بلجتى،...." فهذه الألفاظ - وغيرها - بما تحمله من شحنات عاطفية توحي بأن الشاعر يعيش صراعا مريرا،كما توحي أيضا بأنه يملك حسّا قويّا في اختيار المفردات التي تعبّر عن المعنى المراد بدقة وإيصاله إلى الملتقي بأمانة. فلكل كلمة وقع خاص على أذن السامع وتأثير في نفسه، ولكل منها شحنة من المعاني والإنفعالات. فمثلا البيت الأول كان بإمكان الشاعر أن يبنيه على الشكل التالى :

اتلفت القيت أمك فى حيرة ....

فالمعنى هنا مكتمل لكنه غير مؤثر كما هو الحال مع كلمة تستغرب. فهذا اللفظ يوحي بالتيه، بعدم التصديق، وبعدم الاستقرار ...وما يزيد من مضاعفة الصورة قوله بعد ذلك :

وانا تايه بين حالات او حالا

فكلمة " تايه " دالة مباشرة ذات معنى واضح، لكنها تكسب شدّتها وعمقها عندما يقول الشاعر بعد ذلك، بين حالات أو حالا. فحالات أو حالا، إشارة إلى تعدد مستويات التّيه الذي أصاب الشاعر وهذا معناه شدة الانكسار والتمزّق النفسي الذي تعيشه نفسه .

كذلك قوله" اتنشعت " فهذه توحي بالاستجابة السريعة، وبالحركة الفجائية. ومعروف عن الانفعال الفجائي أنه عنيف وشديد يترك تأثيرا قويا .

وقوله أيضا " اللون عندو دلالا ". فكلمة - دلالا- توحي بتغير وجه الأم بمعنى أنها سألته - أى زوجها - بوجهها قبل لسانها، وهذه إشارة إلى التعبير الفيزيولوجي.

ولو مضينا مع بقية الألفاظ لوجدناها تصنع بمفردها صورا شعرية غاية في الدقة والتأثير . وهي صور لم ينقلها الشاعر إلينا بأي شكل من أشكال التشبيه أو الاستعارة، إنما هناك الإيقاع النفسي الفياض الذي عكسته الكلمات الإيحائية التي عبّرت عن الحالات الانفعالية المفعمة بالتوتّر والحزن . ودون شك أن هذه الصلة الحميمية التي استطاع الشاعر أن ينشئها بين الألفاظ والصورة هي التي رفعت التصوير عنده إلى المستوى الإيحائي «فمقدار جودة الصورة في النهاية هو قدرتها على الإشعاع وما تزخر به طاقات إيحائية، فبمقدار ثراء الصورة الشعرية بالطاقات الإيحائية ترتفع قيمتها الشعرية.»(١١)

لو مضينا مع مرثية ابن النوي لوقعنا على نماذج عديدة ذات الصّور التي لم يجنح فيها إلى تشبيه أو استعارة ومع ذلك فقد جاءت فيها حركة متواصلة وتأثير يشد المتلقي لتتبع مشاهدها المؤثرة من ذلك قولـه:

مرحولك يا غاليا وعلاش اغصـب   قبل اد قايق فيه كنتي وصهالا
خليتي لعريس في حال امشغـــب   نارو تسني ولمدا مع ســـيالا
وموويبو اوخوتو شي اعجـــب   ورجال اونسوان عنك ســوالا
وينا بحر اد موع يطفي هذا الغــب   وينا سيل امطور تنزل هوطـالا

من غير الممكن أن نجد في هذه الأبيات تشبيها أو استعارة، لكننا نصطدم بسلسلة من الألفاظ التي تجتمع في كلية تأثيريه لتلامس نفوسنا وتدغدغ مشاعرنا ، وتوسّع في مجال اندماجنا مع عاطفة الشاعر . من هذه الألفاظ " مر حولك " التي تتجاوز مفهومها المعجمي،وتهب من نوافذها إيحاءات متعددة لتكوّن منها عدة صور. فمر حولك من رحل، وهذه تفيد الانتقال من مكان إلى آخر، مما يعني عدم الاستقرار والثبوت، وإذًا فالحركة الشعرية هنا تتفاعل مع حركة الزمن لتشير إلى الانفعال والقدوم. وما يدعّم هذه الصورة ويضاعفها، ألفاظ مثل " اغصب" أي استعجل، والاستعجال هيئة حركية توحي بالانتقال السريع، كذلك قوله " ادقايق " فهذه فاصلة زمنية مباشرة، ومن خصائصها أنها تحدد الفترة الزمنية القصيرة. من خلال هذه الألفاظ الثلاثة تتشكل الصورة على النحو التالي: رحلت الفتاة في دقائق. كذلك فإن كلمة " مر حولك " توحي بالمكانية، فعادة ما نطلق في منطقة بوسعادة كلمة المرحول على مجموعة أناس يتنقلون من مكان إلى مكان بحثا عن الرزق. ومادا مت هذه الكلمة مرتبطة بالحزن فإنها دون شك ستصنع فضاءاً مكانيا سوداويا في نفوسنا، فبمجرد وصولها إلى أذهاننا نتصوّر المكان الحزين كما تصوّرنا من قبل اللحظة الزمنية الحزينة، وكل هذا بفضل كلمة مفردة تبدو عادية متداولة لدى الكثير من الناس لكن قدرة الشاعر على الإبداع وامتلاكه للحاسية الفنية

الرفيعة، جعلت هذه الكلمة رغم بساطتها تخرج عن استعمالاتها البسيطة لتؤدي معان في غاية الأهمية وصور مكتملة تعكس الموقف النفسي الذي يكابده الشاعر ويعانيه بكل أمانة. إن حسن اختيار الألفاظ يجعلها تكتسب أبعادا أو إيحاءات في منتهى الروعة والجمال. فالشعر الجميل ليس بالضرورة أن يكون قائما على التشبيه الجميل أو الاستعارة المناسبة.

الهوامش:

١ - أرنست فيشر: ضرورة الفن، ترجمة ميشال سليمان، دار الحقيقة بيروت، دت ص٧

٢ - عبد الرحمان بدوي: في الشعر الاوروبي المعاصر ،مكتبة الانجلو مصرية، القاهرة ١٩٦٥ ص٧٢

٣ - ت س بيرس: الصورة الشعرية عند ت س اليوت، ترجمة محمد البهنسي مجلة الفيصل عدد١ السنة الاولى يونيه ١٩٧٧ ص٥٣

٤ - أحمد مصطفى المراغي: علوم البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت ١٩٨٢ص٢٧٧

٥ - قدامة بن جعفر: نقد الشعر. تح، محمد عبد المنعم خفاجي، دار المعارف، القاهرة ص٦٥

٦ - انظر ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر ونقده. تح، محمد عبد الحميد يونس ،ج١ ص٢٨٧

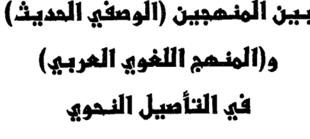
٧ - محمد أبو موسى:التصوير البياني، دراسة تحليلية لمسائل البيان، دار التضامن للطباعة القاهرة ط٢ ١٩٨٠ ص١٨٤

٨ - حسن عباس صبحي: الصورة في الشعر السوداني، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٢ ص٥٥

٩ - إحسان عباس: فن الشعر، دار الثقافة،بيروت ١٩٥٥ ص٢٣٨

١٠ - محمد غنيمي هلال:النقد الادبي الحديث، دار العودة ، بيروت، ١٩٧١ ص ٤٣٧

١١- علي عشري زائد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة،مكتبة دار العلوم،القاهرة ١٩٧٩ ص٩



بين المنهجين (الوصفي الحديث) و(المنهج اللغوي العربي) في التأصيل النحوي

د. عبد المجيد عيساني (*)

- يعرف الدرس اللغوي الحديث عند الأوروبيين تطورا ملحوظا منهجا ومصطلحا، ولعل الفضل الكبير في هذا التطور يعود إلى ثلة من الباحثين الأوائل الذين كان لهم السبق في هذا المجال مع مطلع القرن العشرين. ولاشك أن الدرس اللغوي العربي عموما والنحوي منه خصوصا، وبما يحمله من تنوع وغنى يلتقي في العديد من أفكاره وقضاياه مع الكثير مما يطرحه اليوم الدارسون الغربيون. ولا ينفي هذا أنه مهما كان هذا التلاقي كبيرا فإنه ستظل خصوصيات كل لغة سمة بارزة في جميع اللغات العالمية. وفي خضم هذا التداخل الحاصل اليوم في الدراسات اللغوية. فأين يقف صواب المنهج الذي سلكه العرب في التأصيل النحوي؟ وأين ملامح المنهج الحديث في التراث اللغوي العربي؟

- والحديث عن الدراسات اللغوية الغربية يقودنا لا محالة إلى المؤسسين الأوائل الذي كانت لهم الريادة في هذا المجال . أمثال فردينان دوسوسير ، والعالم الأمريكي ليونارد بلومفيلد .

(*) أستاذ محاضر بقسم اللغة العربية ، جامعة قاصدي مرباح ، ورقلة ، الجزائر

- أما دوسوسير(١٨٥٧ ـ ١٩١٣) والذي يعد المؤسس الأول لتأسيس المنهج الحديث للدرس اللغوي، وإنشاء أسس الألسنية على دعائم علمية ثابتة، ذكر أن **الألسنية تتوسل دراسة عمل اللغة وليس دراسة تطورها**. وذلك ليس إدانة للدراسات اللغوية القديمة بل يعدها ثانوية إلى الدراسة الألسنية الوصفية التي دعا إليها بصورة واضحة. وقال : " **إن الهدف الأساسي والوحيد للدراسة الألسنية ينحصر في دراسة اللغة كواقع قائم بذاته ولذاته**". (١) لذلك ميز دوسوسير بين بعدين في الدراسة الألسنية **البعد الداخلي** الذي يحتوي على النظام الذاتي للغة **والبعد الخارجي** الذي يرتبط بتاريخ اللغة وشعبها وحضارته وأدبه وجميع خصائصه. وهذا التمييز عنده بين البعدين أي الدراسة التاريخية والدراسة الوصفية خطوة أساسية للمشروع لألسني الذي دعا إليه حين تكون اللغة هي موضوع الدراسة كما هي ضمن المجتمع الذي يتكلمها .

- أما **ادوارد سابير** (١٨٤٨ـ ١٩٣٩) فقد فرق منذ البداية بين الدراسة التاريخية وبين الدراسة التعاصرية لأنه يرى أن **اللغة مادة حية وظاهرة اجتماعية تخضع كما يخضع غيرها من ألوان النشاط الإنساني لعوامل الزمن والتطور** وعليه يكون للغة تاريخ يساعد الباحث على الإحاطة بتلك اللغة المدروسة وبقضاياها المختلفة إحاطة تامة، وبناء على هذا التصور تميز الألسنية بصورة أساسية بين نمطين من الدراسة هما **الدراسة التاريخية** كمحور عمودي **والدراسة التعاصرية** كمحور أفقي (٢)

- نقائص الدراسة النحوية في نظر المحدثين :

- إن أبرز ما يلاحظه بعض المحدثين على النحو العربي الحالي أن المؤسسين الأوائل لم يقعدوا لهذا النحو بالصورة الحقيقية الواقعية التي كانت سائدة آنذاك وكأنهم بذلك حادوا عن الصواب وشرعوا **يقعدون لعربية أخرى غير العربية الواقعية كما يقتضيها المنهج الوصفي الحقيقي .**

ويسمى بعضهم هذه اللغة المخصوصة التي قصد لها المؤسسون على أنها **اللغة الأدبية الراقية** التي تمثل مستوى معينًا من المستويات ، تتمثل في الشعر والأمثال وفي النص القرآني بعد ذلك. (٣) والوصفيون المحدثون يرون أن للعربية مستويات عديدة ومختلفة من الكلام . وعليه لم تكن القواعد النحوية التي فرضت علينا في اللغة العربية سوى قليل من كثير مما تحدث به العرب لا غير. ويدعم هذا الفريق من الباحثين رأيهم هذا بما عرف في أصول النحو العربي **بتحديد القبائل** التي أخذ عنها **والزمن** الذي لم يتجاوزه واضعو القواعد العربية، مما يؤكد أن الموضوع لا يمثل سوى جانب واحد منها، وبالتالي يكون نحوا ناقصا .

ويذكر الباحث (عبده الراجحي) أن النحاة لم يذكروا أنهم يقعدون للعربية العامة التي يستخدمها أصحابها في كل شؤون الحياة، والتي تتلون بأشكال مختلفة تبعا للزمان والمكان (٤) ، وإنما يؤكدون أنهم **يقصدون العربية التي تصلح لفهم لغة القرآن الكريم لا غير**، لأنه كان الهدف الأسمى للعلوم العربية جميعها والنحو العربي منه خاصة، وكأن العرب بذلك كانوا ينتقون من اللغة

الواقعية ما كان في خدمة الهدف الذي رسموه لأنفسهم في الدراسة، عملا على تحقيق الحد الأدنى المطلوب استفاء لغرض محدد أمام مدونة محددة .

العرب الأوائل بين الوصفية والمعيارية

- إن مما يمكن إيراده من مصادر اللغة العربية ما يؤكد التزامهم **الاتصال المباشر بالاستعمال اللغوي** وحرصهم الشديد على إدراك الصورة الواقعية للكلام كما ينطقه أهله. فقد روى **ابن جني** كثيرا عن الأعراب الذين لم تفسد لغتهم سالكا في ذلك مسلك أسلافه من اللغويين، لذلك كان لا يأخذ عن بدوي إلا بعد أن يمتحنه ويتثبت من أمره، وقد خص بابا هو (**باب في ترك الأخذ عن أهل المدر كما أخذ عن أهل الوبر)** "ومن الذين أخذ عنهم وكان يثق بلغتهم أبو عبد الله محمد بن العساف العقيلي التميمي...ومن قوله فيه: وعلى نحو ذلك فحضرني قديما بالموصل أعرابي عقيلي جوني تميمي يقال له محمد بن العساف الشجري . وقلما رأيت بدويا أفصح منه." (٥) **"وكانت قريش أجود العرب انتقاء للأفصح من الألفاظ وأسهلها على اللسان عند النطق وأحسنها مسموعا، وأبينها في النفس، والذين عنهم نقلت اللغة العربية وبهم اقتدي وعنهم أخذ اللسان العربي من بين القبائل العرب هم: قيس وتميم وأسد ثم هذيل وبعض كنانة وبعض الطائيين ولم يؤخذ عن غيرهم من سائر قبائلهم"** (٦) ويتضح من هذا الكلام أنه لم يؤخذ من الحضر ومن سكان البراري الذي سكنوا أطراف الجزيرة والذي جاورتهم أمم أخرى. وذلك حفاظا على المسموع من فصحاء العرب الخالصين الذي سكنوا بطن الجزيرة العربية ليكون الأخذ صحيحا سليما لا شائبة فيه. لذلك فإن أحوال العرب المحتج بهم خير ما

كانوا أعمق في البادية الخالصة وألصق بظروف الواقع البدوي الصافي، لذلك كانت البصرة تفتخر على الكوفة بأنهم أخذوا عن الأعراب أهل الشيح والقيصوم وحرشة الضباب وأكلة اليرابيع. كل ذلك احتياطا لئلا يتسلل إلى كلامهم لغة من تطرق الفساد إليه، عملا على أن يكون الوصف عربيا خالصا لا اضطراب فيه(٧) .

- وإن من يمعن النظر ويدقق في معاجم اللغة العربية خصوصا القديمة منها وكتب القواعد والمصنفات النحوية الكبرى، سيقف على أن مؤلفيها كانوا يستشهدون بالشعر والنثر على السواء في إثبات معنى أو استعمال كلمة من الكلمات. لأن الشعر يمثل ديوان العرب الذي لا غنى عنه. وكانت قواعدهم بصفة عامة تعتمد في الاحتجاج اللغوي الصحيح على المسموع أولا مطردا كان أو شاذا، ولم يرفعوا الفاعل ولم ينصبوا المفعول به إلا لأن السماع والخطاب المباشر هو الذي أكد هذا. ولم يكن المعيار الذي وضعوه بعد ذلك إلا بناء على هذا المسموع من فصحاء العرب لذلك لم يحتجوا بكلام المولدين والمحدثين حفاظا منهم على شرط الفصاحة واللغة الطبيعية ومخافة من كل ما يخالط اللغة العربية وليس منها في الأصل .

- إن المتأمل لدرس النحو العربي في مرحلة التأسيس الأولى لا يمكنه بحال أن ينكر عليه **سمات المنهج الوصفي بالرغم من المعيارية التي كانت الهدف الأسمى** . إن الاتصال المباشر الذي التزمه جامعو اللغة بالمواقع اللغوية الحية، وحرصهم الشديد على معرفة الصور الواقعية للكلام المنطوق وهي اللغة الحية من أفواه المستعملين، وبالرغم من محدودية القبائل التي قصدوها والزمن الذي حددوه، إلا أنهم أصابوا ما توخوه، وفي

الوقت نفسه كان عملا علميا منهجيا. وإن العمل الراقي الذي ثبت عن أبي الأسود الدؤلي في ضبط النص القرآني والطريقة العلمية التي سلكها في ذلك كان عملا وصفيا راقيا، لأن منهجه كان منهجا مبنيا على مدونة محددة وعلى خطاب مباشر بصوت طبيعي وواقعي. وإن المتتبع لكتاب سيبويه سيقف على جملة من القضايا تقوده إلى العمل المنهجي العلمي الذي سلكه المؤلف في وضع القواعد الأساسية لكلام العرب .والمتتبع لعلوم اللغة العربية عموما عند العرب قديما سيجد تنوعا وغنى كبيرين، لأن مختلف المدارس النحوية وما قدمته من دراسات صوتية أو نحوية تؤكد الازدهار الذي بلغته آنذاك فضلا على ما هو مبثوث في مختلف الدراسات القرآنية الأخرى كالتفاسير والمعاجم من دراسات علمية في مجال الدلالة كحقل من حقول المعرفة اللسانية . وإن العيب الذي لا يمكن إنكاره - إن كان ذلك عيبا في ظروف زمانهم ومكانهم _ هو أن دراساتهم اللغوية كانت موزعة على عدد من المجالات ولم يكن لها فكرة العلم المتخصص، خلافا لما هو عليه الحال اليوم بأن العلوم تعرف بحدودها وبالمنهج الذي تسلكه.

إن الرؤية المعقولة التي ينبغي أن نفكر بها هو أنه في عصرنا الحاضر، هذا العصر الذي اتسعت فيه دائرة اللسانيات وامتدت آثارها إلى مختلف الفروع العلمية، لا يمكن بحال من الأحوال أن نغض الطرف عما يجري حولنا من دراسات لسانية واسعة. ولكن في الوقت نفسه ينبغي أن نكون على وعي تام بكيفية تناول الدراسات الحديثة والاستفادة منها. "إن بعض الدارسين ما يزالون شديدي الحذر من المناهج الغربية التي يرفضونها جملة وتفصيلا،

والأجدى عندنا إن أردنا أن نكون على بينة من أمرنا هو أن نفتح عيوننا على الوافد الجديد من المناهج اللسانية لنرى رؤية الذين يملكون ما يميزون به بين ما هو مقبول وما هو مردود. وبين ما هو قابل للتطبيق وما هو غير قابل لذلك"(٨) .

- ولقد **تنوعت المناهج الدراسية الحديثة** بتنوع الدرس اللغوي في وقتنا الحاضر، وأبرز تلك المناهج، المنهج الوصفي الذي أصبح المنهج الأساسي للدراسة اللسانية، ثم التاريخي فالمقارن فالتقابلي. وكلها تتناول الظاهرة اللغوية من زوايا مختلفة. وقد لاحظ أغلب الباحثين الذين تأملوا المنهج الوصفي في تطبيقاته على اللغات الأجنبية أن الدرس اللغوي العربي لم يكن في نفس مستوى تلك اللغات الأجنبية، وحملوا لواء الهجوم على مناهج اللغة العربية الفصحى والطرق التي دونت بها. وهذا ما يقتضي الحديث عن المنهجين الوصفي والمعياري على سبيل المقابلة بين العملين اللغويين. **وخلاصة المنهج المعياري عند العرب السابقين** " أنه يضع للخطأ والصواب معيارا (Norme) يرجع إليه في مسائل الاستعمال والكلام " (٩) ولتحقيق المعيارية كان ينبغي عليهم – كما عملوا – أن يحددوا ذلك الاستعمال زمانا ومكانا سدا لأي خلل ينحرف بهم عن الهدف المرسوم تمثيلا للعربية الفصحى. ولئن لاحظ بعض المحدثين أن هذا التحديد شطط في حصر العربية في تلك المجالات، فإن التأمل الواقعي كذلك ينبغي أن يراعي **الظروف التي جعلت القدامى ينهجون ذلك المنهج في وضع قواعد اللغة**. كما ينبغي مراعاة الهدف الذي حددوه لتلك الدراسة والذي يختلف ولا شك عن الأهداف التي رسمتها اللسانيات الحديثة. وبناء على هذه الظروف التي

دفعتهم إلى ذلك فقد كان منهج اللغويين الأوائل وصفيا بجملته ولكن تحكم فيه المعيار الذي وضعوه بغية حفظ لغتهم فيما بعد، وهو الهدف الذي رسموه لهذه الدراسة.

- والمعيار الذي رسمه العرب وتحاكموا إليه في القواعد الصوتية والصرفية والنحوية هو الذي جعل العربية الفصحى تثبت هذه القرون الزمانية المتتالية بالرغم من مختلف اللهجات العربية التي نشأت في مختلف الأقطار العربية وهي تختلف فيما بينها ولكن الفصحى ظلت ثابتة لأن المعيار المحكم معيار واحد، ومصادر هذا المعيار ظلت خالدة خلود الزمن متمثلة في النص القرآني وفي الشعر العربي ونثره . **وإن الخوف الذي توجسه المشككون قد زال بصفة نهائية نظريا وواقعيا من خلال ثبات المعيار القديم واستمرار اللغة العربية الفصحى في مواكبة مختلف الأطوار والمجالات الحياتية المتعددة**، ولم يقف هذا المعيار عاجزا أو عائقا أمام تقدم اللغة العربية، خصوصا في جانبها الدلالي الذي يظل متجددا مع تجدد المجتمعات وقضاياها المختلفة .

- **إن المنهج اللغوي الذي وضعه العرب قديما بالرغم من التزامه الوصفية المطلقة فإن الهدف الذي قصدوه من وراء ذلك هو وضع المعايير الأساسية للحفاظ على الصورة الواقعية دون انحراف**.وذلك خلاف المنهج الحديث (الوصفي) الذي التزمته اللسانيات التزم هو كذلك الوصفية المطلقة ولكن لهدف آخر هو معرفة أسرار اللسان، **ومعرفة الوظيفة الحقيقية للغة، وإمكانية دراستها دراسة شمولية** من حيث خصائصها الصوتية والصرفية والتركيبية والدلالية(١٠) . وهذا الذي قصدوه من الدراسة العلمية للغة

الإنسانية من خلال الألسن الخاصة بكل قوم من الأقوام. وإذا اختلفت الأهداف الدراسة لا محالة سيقود ذلك إلى اختلاف المناهج، وهذا يقودنا بالطبع إلى ضرورة التفريق بين من يدرسها للاستعمال ومن يدرسها للبحث والنظر فيها لأن " **المتكلم** صاحب عادات لغوية نطقية معينة يحددها العرف، **والباحث** صاحب منهج تحدده عوامل تتصل بطبيعة المادة المدروسة. **وللمتكلم** استجابة لقواعد يراعيها في الكلام ولا يستطيع إدراكها **وللباحث** طريقة يصل بها إلى استخراج هذه القواعد، حتى يستطيع أن يعبر عنها بالتفصيل، **والمتكلم** خاضع للعرف **والباحث** خاضع للمنهج" (١١) ذلك هو الفرق بين استعمال اللغة والبحث فيها. **والعرب الأوائل كانوا صورة لهذين النموذجين**، فقد كانوا **أصحاب منهج وصفي لوضع معايير اللغة العربية**. وهذا العمل يخالف تماما ما اهتمت به اللسانيات التي لا تعمل على تصحيح الكلام أو تكشف عن أخطائه وفساده، لأنه ليس من وظيفتها وضع القواعد أو الأحكام العامة لكي يميز الإنسان الدارس بين الجيد والرديء، وإنما وظيفتها دراسة اللغة ذاتها دراسة علمية للكشف عن المميزات والخصائص كما هي دون تحريف ذلك لتكون خالصة لمبدئها الذي هو وصف ما يتكلمه الناس بالفعل لا كما يجب أن يتكلمه الناس .

بين المنهج الحديث والمنهج العربي القديم:

- إن التقابل بين معيارية الدراسات اللغوية العربية القديمة وصفية اللسانيات الحديثة قائم عند أغلب الباحثين الذين حاولوا توضيح الصورة **في الجمع بين المنهجين**. فقد تحدث الباحث عبد الرحمن أيوب عن المنهجين مبينا العلاقة بينهما وكأنها **علاقة تكامل** حين يذكر أن الفريق الأول المتمثل في

المدرسة اللغوية التقليدية ونحاة العرب يقوم بعملية البناء ووضع الأسس بناء على المعايير التي وضعها، وبين الفريق الثاني المتمثل في المدرسة اللغوية الحديثة التي تعمل على وصف البناء وخصائصه (١٢) ويخلص هذا التحليل إلى القول بأن :" الدراسة الوصفية هي الأساس الذي تقوم عليه القواعد المعيارية السليمة " (١٣) لأن أي دراسة معيارية ووضع قواعد وأسس محددة كان ينبغي أن تسبق مبدئيا بدراسة وصفية دقيقة تتيح للباحث تعرف حقيقة اللغة .

كما تؤكد د. فاطمة الهاشمي أن التقابل بهذا التصور الذي قدمه اللسانيون العرب، لا يعني أن المنهجين (الوصفي والمعياري) ينفي أحدهما الأخر، **فاللسانيون حين ربطوا المنهج الوصفي بالبحث العلمي اعترفوا للمنهج المعياري بأهميته العملية في مجالات التعليم وضرورته في الحفاظ على سلامة الاستعمال،** وهذا يدل على وجود منهجين متكاملين، دراسة وصفية تكشف عن الواقع ودراسة معيارية ترمي إلى وضع قواعد يقصدها المتعلم للتعرف على المستوى المتعلق بهذا النشاط اللغوي (١٤) .

والخلاصة : إن المعيارية التي انتهجها العرب في الدرس اللغوي كانت في طريق الصواب تماشيا مع الهدف الذي رسموه لتك الدراسة. **فتلك الأنظمة الصوتية والصرفية والتركيبية ما كانت لتظل ثابتة خالدة لولا هذه المعيارية التي حفظت للعربية الفصحى كيانها وحمتها من الهجمات المختلفة والانكسارات المتتالية.** ولو لم تكن هذه المعيارية متشددة لكان من الطبيعي جدا استقلال كل لهجة من لهجة الفصحى على حده، وحينها تبقى العربية الفصحى لغة مقدسة محصورة في الشعائر الدينية المختلفة بعيدة عن واقع الحياة وما تزخر به من تنوع. وحينها تكون أقرب إلى الموت منها إلى الحياة .

الهوامش :

(١) ميشال زكريا – الألسنية – المبادىء والإعلام - ص ٢٢٥– المؤسسة الجامعية للدراسات - لبنان- ط١ - ١٩٨٠

(٢) ينظر المرجع السابق - ص ١٤٥

(٣) ينظر عبده الراجحي – النحو العربي والدرس الحديث - ص٤٥ - دار النهضة العربية – لبنان - ١٩٨٦

(٤) نفسه ص٥١

(٥) ابن جني – الخصائص ١/١٧-١٨.

(٦) سعيد الافغاني – في أصول النحو - ١ص٢١- دار الفكر – دمشق – ط٣- ١٩٦٤

(٧) ينظر سعيد الأفغاني – في أصول النحوص ٢٤ - ٢٥ .

(٨) ينظر : أحمد محمد قدور - من أثر اللسانيات في الدرس العربي ومناهجه - ص١٦٠ - المجلة العربية للعلوم الإنسانية عدد ٢٧ / مجلد ٧ / ١٩٨٧ - جامعة الكويت .

(٩) أحمد محمد قدور – من أثر اللسانيات في الدرس اللغوي العربي – ص١٦٢.

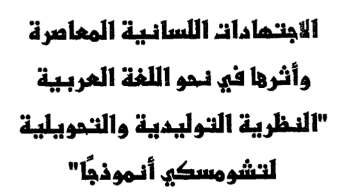
(١٠) دروس في اللسانيات العامة . دوسوسير ص ٣٢.

(١١) تمام حسان : اللسانيات من خلال النصوص. النص ل: عبد السلام المسدي ص٤٧ - الدار التونسية للنشر ١٩٨٤

(١٢) – عبد الرحمن أيوب – دراسات نقدية في النحو العربي – مكتبة الانجلو المصرية- مصر- دط- دت- ص٠٣.

(١٣) نفسه ص١٣.

(١٤) فاطمة الهاشمي بكوش - نشأة الدرس اللساني العربي الحديث .ص٩٥ - ايتراك – القاهرة - ط١ - ٢٠٠٤



الاجتهادات اللسانية المعاصرة وأثرها في نحو اللغة العربية "النظرية التوليدية والتحويلية لتشومسكي أنموذجًا"

أ. مبارك بلالي (*)

تتناول هذه السطور حديثًا عن قضية من أجل قضايا الدرس اللغوي العربي المعاصر وهي أثر الاجتهادات اللسانية الحديثة، ومدى إمكانية الاستفادة منها في وضع نحو جديد للعربية المعاصرة، يصف بناها الداخلية، ويقف على القوانين التي تحكم هذه البنى، من منظور أن علم اللغة علم إنساني يتصف بصفة العموم التي تجعل منه علمًا قادرًا على استيعاب ووصف جميع اللغات، لأن اللغة ظاهرة إنسانية، وطالما هي كذلك فإن الخبرة المنهجية المعاصرة في وصف اللغة تتخطى حدود الخاص إلى العام، وحدود الجزء إلى الكل .

إن هذه النظرة الكلية والعمومية – التي هي صفة في جميع العلوم الإنسانية – مكنت علم اللغة الحديث من ارتياد آفاق واسعة في وصف قواعد الكلام والفهم اللغويين لدى عموم الجماعات اللغوية البشرية، ومن ثم فقد أرست المدرسة التحويلية والتوليدية – باعتبارها رائدة البحث اللغوي المعاصر – معالم النحو الكلي ، الذي ينطلق من نحو اللغة الخاصة من أجل الوصول إلى

(*) أستاذ مكلف بالدروس ، قسم اللغة العربية وآدابها ، جامعة العقيد أحمد دراية – أدرار - الجزائر

النحو الكلي أو النحو الجامع . إن هذا التصور الذي تبنته المدرسة التحويلية التوليدية ينطلق من البرنامج العلمي الذي أعلنته، وهو خطاب علمي مفتوح الهدف منه استكشاف بنيات العقل التي تولد البنيات اللغوية ، وهذا الهدف يمكن من وضع أنحاء لوصف جميع اللغات الإنسانية .

إن استفادة الدرس اللغوي العربي الحديث من الاجتهادات اللسانية الحديثة، يتمظهر من خلال ما يمكن أن تقدمه جملة من النظريات الحديثة من خبرات منهجية في سبيل وصف البنى اللغوية المنجزة، وأبرز تلك النظريات وأهمها نظرية التوليد والتحويل، التي قدمت نفسها كبديل للاتجاه البنيوي السائد المعتمد على الوصف دون البحث عن التفسير . غير أن أهم ما يمكن أن يميز هذه النظرية ويمنحها التمييز هو نظرها إلى اللغة على أنها بنيات منجزة تمثل بنيات العقل الحقيقية، التي تقف وراء كل إبداع بشري، ومن جملة ذلك توليد أنساق كلامية وسلاسل لغوية تعبر عن قدرة خلاقة يتمتع بها هذا العقل البشري.

يحسن بنا قبل أن تلمس جوانب تأثير مبدأ التحويل والتوليد في الدرس اللغوي العربي المعاصر، أن نعرض أهم أفكار نظرية التوليد والتحويل التي نادى بها العالم اللغوي الأمريكي "نوام شومسكي" .

فلسفة اللغة في نظرية التحويل والتوليد :

نظر العلماء اللغة التحويليون إلى اللغة على أن لها ظاهرًا وحقيقة، ظاهرًا يتمثل في بناها التركيبية من كلمات وجمل، وحقيقة تتمثل في الجمل النواة التي يختزنها ذهن الإنسان وهي فكرة مستوحاة من ميادين الفلسفة، فقد ذكر أفلاطون أن العالم الذي نعيشه يعبر عن مظاهر لا عن حقيقة، لأن معرفتنا له تعتمد على شهادة الحواس، وذهب كانط إلى ما هو قريب من هذا ، حينما

اعتبر أن العالم المحسوس عالم ظواهر ندركه بالحواس والعقل والاستدلال العلمي، غير أن هذا العالم الظاهري يخفي عالمًا حقيقيًا .[1]

وعلى أية حال فإن ما هو مطلوب الآن هو أن نشير إلى أهم الأفكار التي تبنتها نظرية التوليد والتحويل، وهو ما يمكن أن نوجزه في نقاط ثلاث :[2]

أولها : أنه حين يبدأ الطفل تعلم مفردات لغته ويربط هذه المفردات بمدلولاتها وما تشير إليه من أشياء من حوله، وحين يبدأ بتعلم قواعد لغته، وكيف يبني أنواعًا من الجمل، نلاحظ أن الطفل حين تتطور قدراته اللغوية يكون قادرًا على تكوين وإنشاء جمل بناء على القواعد التي تعلمها من قبل، بل نجده قادرًا على إنتاج جمل لم يسبق له اأن تعلمها أو سمعها ، هذه المسألة استرعت انتباه تشومسكي وأثارت دهشته، وهو ما جعله يبحث لها عن تفلسير.

وأما النقطة الثانية : فهو تفريق تشومسكي في ضوء تفسيره للفكرة السابقة بين مفهومين اثنين هما القدرة اللغوية "COMPETENCE" والأداء اللغوية "PERFORMONCE" فالأداء اللغوي هو طريقة التعبير بجملة بسيطة أو مركبة على مستوى الحديث الجاري، وأما مفهوم القدرة فيشمل تلك القواعد التي لم يتلقها الإنسان من قبل ، أي أنه يمتلكها بالفطرة وأثناء تعبيره تثير قواعد النحو التي تعلمها وأساليب تركيب الجمل التي تدرب عليها، تثير هذه القواعد الصورية الأولية .

وأما النقطة الثالثة : ويمكن أن تعتبر خطوة ثانية في سبيل تفسيره فكرة "الظاهر والحقيقة" ، وهي ضرورة التفريق بين التركيب السطحي للجملة SURFACE STRUCTURE والتركيب العميق DEEP STRUCTURE ،

---

[1] يراجع في فلسفة اللغة لمحمود فهمي زيدان ، ص ١٤١ .

[2] يراجع مدراس اللسانيات ، التسابق والتطور لجيفري سامسون، ص ١٣٥، وما بعدها، وأيضًا في فلسفة اللغة لمحمود فهمي زيدان، ص ١٤٢ – ١٤٣ .

فالقواعد اللغوية المألوفة لدى الطفل هي قواعد التركيب السطحي ، ونسق القواعد اللغوية التي تختزنها ذات المتكلم أو ذهنه، تمثل قواعد التركيب العميق، ويعتبر شومسكي أن التركيب السطحي للجملة هو الصورة الصوتية والتفسير الفيزيائي، وأما التركيب العميق فخفي غير أنه حاضر في العقل، وقد ضرب لذلك مثالاً أخذه من أصحاب مدرسة بورويال [٣] في كتابهم "النحو العام المبرهن" ، والمثال هو تركيب "الله خالق" ، فهذه الجملة البسيطة تشتمل على موضوع ومحمول، وذات تركيب سطحي مفهوم، انطلاقا من القواعد التي يحملها الذهن أو الجمل النواة .

الدرس اللغوي العربي الحديث ومدرسة شومسكي :

إذا كان الهدف المعلن في برنامج مدرسة التوليد والتحويل هو الدعوة إلى استكشاف بنيات العقل التي تولد بدورها بنيات اللغة السطحية، فإن هذه الفكرة العمومية تمكننا من وضع أنحاء توليدية على اللغات البشرية بعامة، ومقارنتها بها، وهذا يعني أن كل لغة متصلة بالنحو الذي يصفها اتصالاً وثيقا المراد من الاتصال الوثيق هنا أن النحو الذي يمكن أن يوضع لوصف العربية – مثلاً – يجب أن يعكس بنيات العربية ويبحث في نظامها الضمني وأنساقها الماثلة في أذهان المتكلمين .

إن وضع نحو يصف العربية ويعكس بنياتها الداخلية لا يتعارض ومقاصد اللسانيات التوليدية التي نصت على ضرورة وصف كفاية المتكلم ووصف الانحراف أو التفريغ الذي أصاب الملكة أو ما يسمى بتحويل القدرة [٤] ،

[٣] هي مدرسة نحوية ظهرت في نهاية القرن السابع عشر نادت بضرورة مطابقة النماذج النحوية مع متطلبات المنطق وأنه بالإمكان بناء نظرية نحوية جامعة تناسب كل لغات العالم انطلاقا من أن المنطق جامع مشترك بين البشر (ينظر اتجاهات البحث اللساني لميلكا أفيش ، ص ٣٧) .

[٤] يراجع مناهج علم اللغة من هرمان بول حتى نوعم تشومسكي لبريجته بارتشت ، ص ٢٨٧ وما بعدها .

فالنحو العربي القديم وُضع لوصف العربية الفصيحة وتفسيرها، وهو قادرًا الآن على وصف الانحراف الذي حصل لهذا الأصل ، وهو ما يتمثل في (العربية المعاصرة) فبتوظيف مفهومي الكفاية والأداء اللغويين يمكننا أن نصف العربية المعاصرة سواء أتعلق الأمر بالعربية الرسمية أو اللهجات المتفرعة عنها، انطلاقًا من أن علم اللغة الحديث لا يفرق في الواقع بين اللغة واللهجة وينظر إليهما معًا بوصفهما يمثلان نظامًا لغويًا يشتمل على مجموعة من القواعد التنظيمية يستعملها الناطقون للتعبير عن حاجاتهم، بل إن دراسة الحالة الراهنة للغة ممثلة في شكل لهجاتها يمثل أساسًا علميًا انطلق منه بعض اللغويين في بناء قواعد لغوية تصف الكلام المنجز بالفعل، وهو ما جعل عالمًا مثل شارل CHARLES BALLY (١٨٦٥ – ١٩٤٧) يبني نظريته في التحقيق (ACTUALIZATION) على فكرة دي سوسير عن ظاهرة الكلام الفردي، ذلك أن الكلام هو في الحقيقة ما يمثل واقع اللغة المنطوق المستعمل[٥].

إن الواجب العلمي والضرورة المنهجية تفرض على الدرس اللغوي الحديث أن يسعى لوضع نحو عربي يصف الانحراف، والكشف عن الأقيسة التي تحكمه ومقارنتها بأقيسة الأصل اللغوي (العربية الفصيحة) . إن النحو العربي القديم وما يحمله من نتاج معرفي ومنهجي قادر على وصف كفاية المتكلم العربي – وهو ما يظهر من خلال الموروث اللغوي الذي بين أيدينا – وهو قادر أيضًا على وصف الانحراف الذي أصاب هذه الكفاية وهو ما نعني به كما سبقت الإشارة اللغة العربية المعاصرة ولهجاتها .

إن الإنجاز اللغوي المعاصر لم ينشأ من عدم ولكنه تولد من الكفاية اللغوية العربية الفصيحة، التي تعرضت في تطورها إلى مجموعة من المؤثرات

---

[٥] يراجع اتجاهات البحث اللساني، لميلكا افيتش ، ص ٢٤٤ ، وينظر اللهجات وأسلوب دراستها للدكتور أنيس فريحة (المقدمة) .

المختلفة، ومن هنا يرجح بعض الدارسين أن يكون النحو العربي القديم قادرًا على وصف الأداء اللغوي المعاصر ووضع أسس ومعايير تفسر ظواهر وقضاياه [٦] ، وبناء على ذلك يمكن صياغة المنهج العربي القديم لفي الدرس النحوي صياغة أكثر علمية، خاصة إذا علمنا أن الاجتهادات اللسانية القديمة اعتمدت ووظفت الاتجاه الوصفي ، يقول د. عبده الراجحي "فالحق أن ما قرّروه (علماء العربية) لم يكن كله تأويلاً وتقديرًا أو تعليلاً ، وإنما كان فيه ما هو وصف تقديري محض والمتتبع لكتاب سيبويه يرى أنه قد أقام قواعد في أغلبها على الاستعمال اللغوي" [٧] .

وبالحديث عن الأصول النظرية لنظرية شومسكي في الدرس الغوي العربي، نجد أن مفهوم التحويل كمفهوم إجرائي، يتمظهر في مجموعة من أبواب النحو العربي وقضاياه مثل :

١ــ قضية الأصلية والفرعية .

٢ــ قضية العامل ضمن نظرية العاملية والربط " GOVERNMENT AND BINDING" ومسألة العامل التي تقود إلى قضية التقدير التي تقررت وتأكدت في التحليل النحوي عند تشومسكي .

٣- قواعد الحذف ، والطريقة التي يقدمها المنهج التحويلي في تفسير ظاهرة الحذف هي التي قدمها النحو العربي .

٤- قواعد الزيادة أو الإقحام، وقد عالج علماء اللغة العربي هذه القضية .

---

[٦] كلام في علاقة الفكر اللغوي العربي بالدرس اللساني الحديث لـ : عبد الرحمن بودرع ، مدجلة كلية الأداب بتطوان، ٢٠٠٠، العدد ١ ، ص ١٢٤ .

[٧] النحو العربي والدرس الحديث بحث في المنهج للدكتور عبده الراجحي، ص ٥٥، نقلاً عن مدخل إلى دراسة الجملة العربية د.محمود أحمد نحلة، ص ٧٧ .

٥- قواعد إعادة الترتيب ، وقد عني العرب القدامى بهذه القضية ؛ فبحثوا قضية التقديم والتأخير وتأثيرها في تركيب الجملة من حيث الإلغاء والاستعمال ومن حيث التفسير الدلالي ، فنجد مثلاً أنهم حللوا مسألة التمييز تحليلاً يقرب من مفهوم البنية العميقة حين يعيدون التمييز إلى الفاعل في مثل "واشتَعَلَ الرأسُ شَيْبًا" أي : اشتعل شيبُ الرأس أو في مثل : فاح الزهرُ أريجًا أي : فاح أريجُ الزهر وحين يعيدون التمييز إلى المفعول في مثل : "وفجّرْنا الأرْضَ عُيُونًا" أي فجرنا عيونَ الأرض أو في مثل "فهمتُ النّصَّ مَعْنى" أي فهمت معنَى النّص" [٨] .

٦- ويمكن أيضًا أن نقف على ملامح التقاء النظرية التوليدية من حيث المفهوم والغاية في إجمال مع النحو العربي القديم - بالمفهوم الذي قدمه سيبويه وابن جني وغيرهما من نحاة العربية - ، يمكن الوقوف عليها من خلال ما قدمه تشومسكي في كتابه "وجوه النظرية النحوية" ، أن النحو الكامل للغة معينة، يتضمن ثلاثة أقسام : القسم التركيبي الذي يولد ويشرح البنية الداخلية لعدد الجمل الامتناهي في لغة معينة، والقسم الفونولوجي الذي يشرح البنية الصوتية للجمل التي ولدها المكون التركيبي، والقسم الدلالي الذي يشرح بنية معناها [٩].

إن وجه الاستفادة التي يمكن أن يحظى بها النحو العربي بالاعتماد على نظرية تشومسكي يمكن أن تظهر في نظرية العامية والربط هذا النموذج القادر على تقديم وصف وتفسير لجل ظواهر العربية نظرًا لالتقائه مع النحو العربي في مجموعة من الأنساق : نسق الحدود ، ونسق الربط ونسق الإعراب ، ونسق المراقبة وغيرها، غير أن وجه الاستفادة أيضًا يمكن أن يتمظهر من

---

[٨] يراجع : مدخل إلى دراسة الجملة العربية . د. أحمد محمود نحلة، ص ٧٧ – ٧٨ ،
[٩] ينظر : تشومسكي والثورة اللغوية لجون سيرل، ص ١٢٨ نقلاً عن النحو والدلالة – مدخل لدراسة المعنى النحوي الدلالي للدكتور محمد حماسة عبد اللطيف ، ص ٢٦ .

خلال ما يقوم به العنصر الدلالي في التراكيب النحوية من علاج لبعض المخالفات اللفظية المنطوقة، وهي وسيلة طبعت منهج النحاة العربي حينما يخرج الملفوظ أحيانًا عن شبكة القواعد التنظيمية للغة . والحق أن هذه الوسيلة استخدمها النحاة في التعامل مع مجموعة من قضايا النحو العربي مثل "الحذف" ، "اختيار وجه نحوي معين" ، و "الرتبة" و "في التعريف والتنكير" و "الحمل على المعنى" [١٠]، وغير ذلك . وحتى نستجلي جوانب هذه القضايا يمكن أن نمثل لها بأمثلة فيما يأتي :

البناء السطحي والعميق في بعض قضايا النحو العربي :

١- الحذف :

إن البيان اللغوي في كثير من الأحيان يدفع المتكلم إلى الاختصار والاختزال والحذف بعض عناصر الجملة، وهو على ضربين أحدهما ما يكون على سبيل التوسع أو ما سماه سيبويه "اتساع الكلام" وثانيهما : ما يكون بحذف بعض عناصر الجملة اكتفاء ببعضها الآخر فمثال ما يكون على سبيل الاتساع ما جاء في كلامهم : بنو فلان يطؤهم الطريق والمعنى يطؤهم أهل الطريق، ومنها قوله تعالى "واسأل القرية التي كنا فيها والعير التي أقبلنا فيها"[١١] ، والمعنى : أهل القرية ؛ فالعلاقة النحوية التي كان يجب أن تقع على أهل القرية وهي فعل السؤال وقعت على القرية، فهناك إذن مستويان أو نوعان من البناء :

المستوى الأول : واسأل أهل القرية "غير منطوق به" .

المستوى الثاني : واسأل القرية "منطوق به" .

---

[١٠] ينظر : تشومسكي والثورة اللغوية لجون سيرل، ص ١٢٨ نقلا عن النحو والدلالة مدخل لدراسة المعنى النحوي الدلالي للدكتور محمد حماسة عبداللطيف ص ٢٦ ،

[١١] سورة يوسف ، الآية ٨٢ .

فالمستوى الأول ، يمثل البناء العميق أو البنية العميقة وهو ما تشتمل عليه القاعدة الأصلية الصحيحة، وأما المستوى الثاني فيمثل البناء السطحي الملفوظ أو البنية السطحية ، ويظل المستوى الأول بالرغم من عدم ظهورها في اللفظ هاديًا ودليلاً إلى الصحة النحوية الدلالية .

٢ ــ مسألة اختيار وجه نحوي معين :

يعمل العنصر الدلالي أحيانًا على اختيار وجه معين من وجوه العلاقة النحوية فيكون بناء الجمة الخارجي أو السطحي هو ما يؤدي إلى اختيار البنية العميقة لها ، ففي جملة "مات زيد وطلوع الشمس" يمتنع أن تكون الواو للعطف، لأن العطف يقتضي التشريك في المعنى "ومعنى ذلك أن المجال الدلالي لكل من "مات" و "طلوع الشمس" لا يمكن أن يتجاوبا في هذا النوع من العلاقة النحوية، فطلوع الشمس لا يقوم به الموت ولا يتصف به، وعلى هذا لزم أن تكون الواو للمصاحبة، وتكون طلوع الشمس "مفعولاً به" .

٣ ــ في حرية الرتبة :

يقوم العنصر الدلالي أحيانًا عند فقدان ما يميز الوظائف النحوية بعضها عن بعض بالتمييز بين الوظائف النحوية مما يتيح لها حرية الرتبة، فيتقدم ماحقه التأخير ويتأخر ماحقه التقديم، فالعنصر الدلالي المتمثل في القرينة المعنوية هون ما يعمل على استحضار البنية العميقة المرادة، ففي قولهم : "أكل الكمثرى موسى" تعتمد قرينته المعنوية طبيعة العلاقة بين الأكل والكمثرى فلا يمكن أن تكون هي علاقة "الفاعلية" بل علاقة "المفعولية" ، وطبيعة العلاقة بين الأكل وموسى لا يمكن أن تكون علاقة "المفعولية" ، بل علاقة "الفاعلية"، وعلى هذا جاز أن يتقدم الفاعل أو يتأخر، مع فقدان العلامة الإعرابية .

٤- في التعريف والتنكير :

قد تحمل بعض الأسماء علامة التعريف ووسيلته كأن تدخل عليه (أل) ، أو يكون مضافًا إلى معرفة ، ومع ذلك يحكم عليه من حيث دلالته بأنه نكرة÷ وهنا يقوم العنصر الدلالي بتوجيه البنية السطحية المنطوقة.

فهناك ما يعرف بالإضافة اللفظية (١٢) مثل : "مرفوع الرأس" و "عظيم الخلق" فالبناء السطحي الظاهري له شكل المعرفة من حيث إضافة الكلمة إلى معرفة، غير أن البناء العميق لهذين التركيبين نكرة، أو أن معناها معنى النكرة، وأصل التركيبين هو :

مرفوع رأسه ←—— مرفوع الرأس

عظيم خلقه ←—— عظيم الخلق

وهذا الضرب من الإضافة لا يفيد تعريفًا ولا تخصيصًا وهو نكرة .

٥- في الحمل على المعنى

وهي قضية أيضًا من القضايا التي تبين لنا مقدرة العنصر الدلالي على علاج المخالفة اللفظية في البناء السطحي، وهذا كثير في العربية، من ذلك مثلاً ما حكاه الأصمعي عن أبي عمرو أنه سمع رجلاً من أهل اليمن يقول : فلان لغوب جاءته كتابي فاحتقرها . فاستنكر أبو عمرو أن يلحق بالفعل (جاءته) علامة تأنيث والفاعل مذكر فقال له : أتقول جاءته كتابي ؟ فرد الرجل قائلاً : نعم ، أليس بصحيفة ؟ (١٣)

(١٢) وتسمى أيضًا "غير المحضة" أو "المجازية" أو "المنفصلة" (ينظر المعجم المفضل في علوم اللغة الألسانيات لمحمد التونجي وراجي الأسمر مج ١ ، ص ٦٩) .

(١٣) الخصائص لابن جني : ١٨٠/٢ وما بعدها .

فلما كان الكتاب من حيث الدلالة مساويًا للصحيفة والصحيفة مؤنثة حمل الكتاب على معنى الصحيفة ، فأنث الفعل لذلك ، فهنالك إذن مستويان .

مستوى سطحي ←——— جاءته كتابي

مستوى عميق ←——— جاءه كتابي

فانطلاقا من المستوى العميق الذي يمثل البنية التحتية أو القاعدة الأصلية الصحيحة، يمكن أن نفهم الملفوظ في المستوى السطحي، فالحمل على المعنى، وسيلة من الوسائل التأويلية أو هو قاعدة تحويلية – بمصطلح شومسكي – تمكن بالاعتماد على المعنى من تأويل البنية السطحية، في ضوء المعلوم من القواعد التنظيمية في مستوى الكفاية اللغوية لدى المتكلم .

ثبت بالمصادر والمراجع

- اتجاهات البحث اللساني، لميلكا إفيتش ترجمة سعد عبد العزيز مصلوح ، وفاء كامل فايد، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية ، ط٢ ، ١٩٩٦م .
- الخصائص ، لأبي الفتح عثمان بن جني، تحقيق عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية ، بيروت، لبنان ، ط ٢ ، ٢٠٠٣م .
- في فلسفة اللغة، لمحمود فهمي زيدان ، دار النهضة العربية، بيروت ، لبنان ، د ط ، د ت .
- كلام في علاقة الفكر اللغوي العربي بالدرس اللساني الحديث ، لعبد الرحمن بودرع ، مجلة كلية الآداب ، بتطوان، ٢٠٠٠م ، العدد ١٠ ، ص ١٢٤ .
- مدخل إلى دراسة الجملة العربية ، لمحمود أحمد نخلة ، دار النهضة العربية ، د ط، ١٩٨٨م ./
- مدارس اللسانيات التسابق والتطور ، لجفري سامسون ، ترجمة محمد زياد كبة ، مطابع جامعة الملك سعود، د ك ، ١٤١٧هـ .
- المعجم المفصل في علوم اللغة (الألسنيات) ، د. محمد التونجي وراجي الأسمر، دار الكتب العلمية، ط ١ ، ٢٠٠١م .
- مناهج علم اللغة من هرمان بول حتى ناعوم تشومسكي، لبرجيته بارتشت، ترجمة سعيد حسن بحيري، مؤسسة المختار ، القاهرة ، مصر العربية، ط ١ ، ٢٠٠٤م .
- النحو والدلالة، مدخل لدراسة المعنى النحوي الدلالي ، لمحمد حماسة عبد اللطيف ، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية ، ط ١، ١٩٨٣م .

الحوار الأدبي وأثره في تعليم غير الناطقين بالعربية (تجربة ميدانية)

د. عبد الله بن أحمد العطاس (*)

مفهوم الحوار :

ورد في لسان العرب في باب الراء فصل الحاء(١) .

التحاور هو التجاوب وتقول سمعت حوارهما ، والمحاورة المجاوبة . وتقول كلمته فما أحار إلىّ جواباً ولا حواراً . أي ما رد جواباً . وأصل الحور الرجوع الى النقص ، وتقول لم يُحر جواباً أي لم يرجع ولم يرد ، وهم يتحاورون أي يتراجعون الكلام .

وجاء في القاموس المحيط في نفس المادة : الحور: الرجوع والنقصان ، والمحاورة (٢): الجواب . والتحاور التجاوب .

أما في تاج العروس ، الحور : الرجوع عن الشيء(٣) . وقد ورد في التنزيل : **(قد سمع الله قول التي تجادلك في زوجها وتشتكي إلى الله ، والله يسمع تحاوركما ..**.سورة المجادلة الأية ١) . كما ورد في قوله تعالي (**قال له**

(*) معهد اللغة العربية – جامعة أم القرى - السعودية

صاحبه وهو يحاوره ... الكهف الآية ٣٧) . ومن هنا نجد أن المادة تدور حول معنى أساسي : هو النقص وطلب الكمال أو طلب الرد ، فلا يكون الكلام من طرف واحد ، ولكنه يحتاج إلى طرف آخر ، وهذه ـ الصيغة الصرفية (مفاعلة أو فعال) تدل على هذا المعني . فالمصدر هو (حوار أو محاورة) منه الفعل حاور بوزن (فاعل) إذن فالحوار له أكثر من طرف ، كلّ يؤدى دوراً يُكمل به دور الآخر .

والحوار في معناه الأدبي هو حديث يجرى بين شخصين أو أكثر ، في العمل القصصي أو بين ممثلين أو أكثر على المسرح (المعجم الوجيز) وورد في كتاب " المرجع في تعليم اللغة ص٤٩٢ الجزء الثاني" تحت عنوان تعريف المحادثة (الحوار) : إنها المناقشة الحرة التلقائية التي تجري بين فردين حول موضوع معين ، وهناك نوع من الحوار وهو ما يسمى " مناجاة النفس " أو المنولوج Monologue وهو نوع من الحوار النفسي تتوافر فيه أدوات الحوار بصورة أو بأخرى حيث هو صورة من صور " التنازع " الداخلي أو " الصراع النفسي " في مواقف قد تبدو متباينة ودوافع Motives غير مرئية للعين ، وإن كانت مرئية من خلال الانفعالات ، والإشارات، والنبرات الصوتية ، فهو حوار داخلي فيه الاختيارات ، وانتقاء المواقف المناسبة .

والسؤال الذي لا بد من طرحه على ساحة البحث ، هل تعريف المحادثة " الحوار " بأنه المناقشة الحرة التلقائية التى تجرى بين فردين أو أكثر حول موضوع معين ، هو ما نجده في قسم تعليم اللغة العربية ؟ .

هذا السؤال الكبير لا يحتاج إلى إجابة اختيارية مقتضبة بين نعم أو لا . فالأمر أعظم من ذلك ، ويحتاج إلى بسط القول بما لا يُعد تكراراً لا جدوى منه ولا أقول اطناباً له فوائده ، فالدارس في قسم تعليم اللغة يحتاج إلى فترات مرحلية لازمة لا بد منها حتى يصل إلى "الحوار الأدبي " الذي يكون له تأثيره في لغته المكتسبة وفي ثقافته التى ربما تكون جديدة بالنسبة له خاصة وأنه

يريد أن يعرف الاسلام بلغة الإسلام ، لغة القرآن الكريم والحديث الشريف " اللغة العربية " .

فعند تطبيق هذا التعريف السابق على مايدرس في قسم تعليم اللغة وخاصة في البداية نجد أن المناقشة أو المحادثة أو الحوار – وكلها تعريفات تكاد تكون شبة مترادفة هنا – ليست حرة ولا تلقائية – وإنما هي حديث موجه تسيطر عليه عوامل تعليمية وتربوية أعد وفق منهج مدروس يلبي حاجة العملية التعليمية(٤) . وإذا تتبعنا الأهداف العامة لدروس " المحادثة " في المستويين الأول والثاني ، وهما المستويان اللذان خصص فيهما مادة مستقلة هي إحدى مهارات اللغة أعنى " المحادثة " لأن هذه المادة رفعت عن الطلاب في المستويين الثالث والرابع " كمادة مستقلة " ولكن الطالب في هذين المستويين يقرأ نماذج للحوار الأدبي من خلال مادة القراءة .

إذا تتبعنا هذه الأهداف نجد أنها تنصب جميعاً فيما يأتي(٥) :

١- التمييز بين أصوات اللغة .

٢- فهم المعاني المختلفة والمرتبطة إما بالمواقف الحية أو بالتراكيب اللغوية

٣- فهم معاني الجمل التامة .

٤- الاستجابة للمثيرات اللغوية .

٥- البدء بالمحادثة والقدرة على الحديث .

٦- تنمية الثروة اللغوية لدى الدارسين .

٧- تمكين الطلاب من التوظيف الحقيقي والمستمر لمفردات وتراكيب وتعبيرات معينة أو اصطلاحات خاصة من خلال اتصالهم بموضوعات القراءة .

٨- تنمية قدرة الطلاب في أنفسهم حينما يتكلمون بلغة غير لغتهم الأم .

٩- تنمية قدرة الطلاب على الإطالة في التفكير والتلقائية في التعبير والحرية في استخدام البدائل اللغوية ووضع كل منها في الموضع الصحيح .

١٠- تنمية قدرة الطلاب على تنظيم أفكارهم وتسلسلها واستخدام المحصول اللغوي الذي تكون لديهم في المواقف المختلفة .

دور الحوار الأدبي في العملية التعليمية :

للمحادثة في برنامج تعليم اللغة العربية للناطقين بغيرها ثلاثة مستويات ، تتفاوت مطالبها وخصائصها بتفاوت المستوى اللغوى للدارسين ، وهذه المستويات ليست منفصلة عن بعضها البعض ، بل هي متداخلة بعض الشيء ، وفقاً لاستجابة الدارسين ، وقدرتهم على التجاوب .

ووفقاً لهذا التقسيم نجد :-

١ – المستوى الأول :

وهو للمبتدئين الجدد ، ويقوم على تحفيظ هؤلاء المبتدئين نماذج من الحوار العربي المحدد والبسيط ، في جمل قصيرة للغاية عن طريق المحاكاة والتكرار، يقوم به المعلم بصوت جهرى ، ويطلب من الدارس الاستماع الجيد ثم المحاكاة الصوتية بكل ما فيها من نبر خاضع للمعني في صورة أسئلة وأجوبة ، ويرى د. رشدى في كتابه (المرجع في تعليم اللغة العربية للناطقين بلغات أخرى) أنه على المعلم في هذا المستوى الأول من تدريس المحادثة أن يقدم بدائل مختلفة للمواقف اللغوية في حدود فهم الدارس (المرجع نفسه ص ٤٩٥) .

وهذا الرأي نراه غير قابل للتطبيق وخاصة في بدايات هذا المستوى لأنه يُحدث – بلا شك – نوعاً من الشتات الذهني لدى الدارس ، فأرى التركيز في

هذه المرحلة على جمل معينة مكررة يكررها الطالب بصورة متنظمة ، حتى يتقنها الطالب نطقاً وأداءً ، وهنا لابد للمعلم من أن يلقى بنفسه الجمل الحوارية متمثلاً المعنى مما يتيح للدارس سماع الحوار من مصادره الطبيعية (المعلم) حتى يتسنى له محاكاته ، وخاصة أن دارس اللغة بالمعهد طالب قد جاء إلى مكة المكرمة ، واستمع إلى اللغة التي يريدها من مصادرها في بيئتها ، فله شغف بالسماع وله شغف أيضاً بالتكرار والمحاكاة ، فالمحادثة الحوارية نمط ثقافي يخضع لعوامل كثيرة قد تختلف من مجتمع لآخر أو من بيئة لأخرى ، حتى في طريقة الأداء ، وطريقة استخدام النبرات الصوتية ، والحركات الإشارية ، وغير ذلك .

وإن المرء ليجد ذلك واضحاً من حديث بعض الطلاب فيما بينهم أو من خلال رؤية القنوات الفضائية ، فهناك (نمط) معين للحوار يختلف فيه الفرنسي مثلاً عن الانجليزي في إشارات كل منهما وإيماءاته ... الخ إذن فالحوار عادة في هذا المستوى يكون محدداً ليس فيه تنوع في المواقف وإنما هو بعيد تماماً عن التعبير والتلقائية أو التفكير ، وإنما هو استظهار وحفظ لبعض الجمل الحوارية المحددة ومن أمثلة هذا الحوار :

ما اسمك ؟

اسمي علي . أو علي

أين البيت ؟

في مكة

كم ايجار البيت ؟

ألف ريال في الشهر .

كم حجرة في البيت ؟

ثلاث حجرات .

ماذا في المدخل ؟

في المدخل مقعد.

ومن الممكن أن يبدأ الحوار بـ

ما اسمك ؟

اسمي علي

من هذا ؟

هذا أخي .

ما هذا ؟

هذا كتاب .

أين أنت ؟

أنا في البيت .

هذا الاتصال اللغوى الحواري بمثابة انفتاح على اللغة الجديدة بطريقة (الجشطالت) أي الطريقة الكلية التى تعتمد على البناء اللغوى المتكامل ، وربما يكون مرتبطاً ببعض الصور التى تعين على توضيح المعنى ، وهى أنسب الطرق للدراسة بالمعهد ، وخاصة أن الدارسين في مرحلة سنية مناسبة ، ولديهم خلفية لغوية عن مفهوم "اللغة" كلغة ، حيث إن المعهد يقبل هؤلاء الطلاب وقد نالوا شهادة الثانوية كحد أدنى ، فهم لا يحتاجون كثيراً الى دراسة المفردات . فإذا استطاع الدارس فهم هذا الحوار البسيط وتمكن من أدائه بصورة طبيعية يمكن أن يسمح له باستخدام نفس المفردات الحوارية مع

زملائه فيقال مثلاً :من هذا ؟ فتعدد الاجابات هذا أحمد ... هذا محمد ... هذا معلم ...

ما هذا ؟ هذا كتاب ، هذا باب ، هذا قلم . ماهذه ؟ هذه نافذة ، هذه كراسة ، هذه سبورة .

فيقوم دارسان يتبادلان الحوار بينهما ، ثم يقوم آخران ليؤديا نفس العمل . مما يكون حافزاً لوضع بذور الثقة عند الدارس فيشعر بالألفة بينه وبين اللغة الجديدة ، وأنه قادر على التحدث بها بشكل يفهمه أصحابها الأصليون . ويستطيع المعلم التدرج في تقديم الحوار في هذا المستوى تبعاً لتقبل الدارسين، وتعدد موضوعات الدروس ، فهى تبدأ في الاتساع وتتنوع المواقف والبدائل المختلفة للاستجابات تبدأ في الظهور ، والرصيد اللغوي يبدأ في الازدياد ، فالأمر يحتاج إلى تؤده ومراحل تتطور بتطور الدارسة . كما أن المعلم عليه أولاً أن يستوثق من قدرة الدارس على فهم الموقف الحواري واستيعابه ومحاكاته

مما لا شك فيه أن هذا النموذج للحوار ليس إلا نموذجاً للحوار التعليمي الذي به يتحسس الطالب المدخل إلى اللغة الجديدة ، مع معرفتنا بخلفيته اللغوية السابقة ومن خلال هذا الحوار يتضح لنا الآتي :

١ – إن استخدام لغة الحوار هي أنسب الطرق الحديثة لتعلم اللغة الهدف(٦) ، وهى طريقة أثبتت فاعليتها الناجعة في هذا المجال (مجال تعليم اللغة). لأنها تساعد الدارس على حفظ جمل تامة كاملة – وإن كانت بسيطة ميسرة ، لها معنى دلالي بعيداً عن حفظ كلمات مفردة مجردة تجعل الدارس يكاد لا يحسن استخدامها ، فهو لا يعرف من أين يبدأ ، وكيف ينتهى ، بل وربما – مع رغبته الملحة – يستخدم قياس لغته الأم ، ويطبق قواعدها فتكون الطامة الكبرى في بداية تعلمه .

٢ – هذه الطريقة تجعل الدارس يعتاد سماع الأصوات العربية في تراكيبها المختلفة ، فكما هو معلوم من اللغة بالضرورة أن الصوت الواحد يختلف نطقه من موضع إلى موضع ، ويتأثر بما قبله ، وبما بعده ، ويؤثر فيما قبله وفيما بعده من الأصوات . ومجال هذا يظهر في " علم التجويد " في تلاوة القرآن الكريم . ويتضح ذلك بصورة جلية في نطق حرف " النون " في الجمل الآتية :

مَنْ أخذ الكتاب ؟

الله يهدي من يشاء .

لله الأمر من قبل ومن بعد .

وبالطبع هذا لايكون دفعة واحدة ، وإنما يتم بالتدرج وعلى مراحل ، المهم أن الطالب يسمع الأصوات سماعاً طبيعياً في بيئة طبيعية فيعتاد هذا السماع ، ويتفاعل معه بطريقة انسيابية .

٣ – هذه الطريقة تعطى الدارس حافزاً جيداً ، وتجعله يشعر بالألفة بينه وبين اللغة الهدف ، وأنه يستطيع التعامل مع اللغة الجديدة ببراعة وخاصة بعد أن يحفظ بعض الجمل الحوارية فتكون وسيلته الاتصالية مع الآخرين ، وخاصة أنه يستطيع أن يستخدمها مع زملاء الدراسة .

٤ – تساعد هذه الطريقة الدارسين إلى تنمية مهاراتهم اللغوية بطريقة سريعة ، مما يجعل له أثراً نفسياً طيباً عليهم في تقبل اللغة الجديدة ، ومحاولة الاستزادة منها .

خصائص الحوار في هذا المستوى :

نعود إلى وصف الحوار السابق كنموذج للحوار (المحادثة) في هذا المستوى فنجد له خصائص معينة تناسب الهدف منه وهو الهدف التعليمي الانفتاحي على اللغة الهدف ، ولعل أبرز هذه الخصائص :

١ – الجمل المستخدمة جمل قصيرة جداً ، ولكنها ذات دلالات لغوية ، فالجملة لا تتعدى ثلاث كلمات ، مما يسهل حفظها واستظهارها ، ويسهل استيعابها واستعمالها بسرعة فائقة .

٢ – هذه الجمل اسمية غالباً (هذا معلم – هذه نافذة) ، فليست جملاً فعلية ، وبطبيعة الحال ، خاصة في هذه المرحلة – ان هذه الجمل الاسمية ليست تجريدية ذهنية ، وإنما هي مرتبطة بأشياء محسوسة يبصرها الطالب فتتضح المعاني الدلالية للألفاظ ، وتكون عوناً له على فهم الكلمات . فتسهل عليه عملية التعلم .

٣ – هذه الجمل الاسمية توافق – في جملتها – الناطقين بلغات أخرى خاصة من لغتهم الأم الفرنسية أو الانجليزية . حيث ان الجملة الاسمية هي أساس التكوين اللغوي في هذه اللغات . فهي أنسب لخلفيتهم اللغوية (حيث أن معظم الدارسين في المعهد الذين آتوا من أوربا أو أفريقيا أو الامريكتين يتحدثون إما الانجليزية أو الفرنسية ، وكذلك بعض الاسيويين ، وقد أفدنا منهم كثيراً في هذا الجانب) .ولكنهم سوف يلاحظون شيئاً مهماً جداً يفتقدونه في لغتهم الأم وهو أن بعض الجمل الاسمية في اللغة العربية تخلو تماماً من وجود الفعل مثل "هذا معلم" وهذا يشكل مشكلة – ولكنها يسيرة – بالنسبة لهم.

فالبناء اللغوي – خاصة في اللغتين الفرنسية والانجليزية (٧) يقوم على الابتداء بالاسم سواء كان اسماً ظاهراً أو ضميراً يحل محل الاسم الظاهر ، ولكنه لا يخلوا من الفعل ، فلا توجد جملة واحدة في هاتين اللغتين تخلو من

وجود فعل . فمثلاً : عندما تسأل عن اسم شخص ما في العربية فتقول : ما اسمك ؟ فتكون الاجابة : اسمي علي . دون أي استخدام للفعل. فإذا أردنا ترجمة ذلك إلى اللغة الفرنسية على سبيل المثال نقول Comment t'appelles-tu? فنجد الإجابة : اسمي علي .Je m'appelle Ali

فهنا نلاحظ عدم خلو الجملة الاستفهامية من الفعل ، وكذلك جملة الجواب لم تخل منه . فاستخدم الفعل S'appeler بمعنى يُدعى أو يُسمى ، وفي السؤال T'appelles وكذلك الحال في اللغة الانجليزية .

ما اسمك ؟ What is your name

اسمي علي My name is Ali

فلا بد من استخدام الفعل وهو هنا (is) وهو ما يسمى فعل (to be) بمعنى أن يكون أي فعل الكينونة ، فالترجمة الحرفية (اسمي يكون علياً) والترجمة الصحيحة (اسمي علي) ونفس الشيء إذا قلنا في الفرنسية :

ماهذا ؟ qu' est – ce que c'est

هذا كتاب c'est un livre

نلاحظ الفعل (etre) مُصرفاً يمثله كلمة est بمعنى يكون ، ولو قلنا في الانجليزية what is this? This is a book (هذه الأمثلة بخصوص اللغتين تفضل بها أحد الطلاب المتميزين)

وبعملية تقابلية بسيطة سوف يلحظ الدارس الفرق بين التركيب العربي والتركيب في اللغات الأوروبية structure

٤ – استخدام بعض أدوات الاستفهام مثل (أين – كم – ما – مَنْ) وهذه المدلولات لها ما يقابلها في اللغة الأم . مع ملاحظة شيء مهم جداً وهو أن الترجمة الحرفية في غاية الخطورة لأنها قد لا تؤدي المعنى

المطلوب . فلكل لغة خصائصها ، ولربما ظهر ذلك واضحاً في الاستفهام السابق في اللغة الفرنسية وهو ما اسمك ؟ Comment t'appelles – tu? فهنا كلمة (ما) تقابل كلمة comment وهذه الأخيرة ليست بمعنى ما ولكنها تعنى " كيف " وهي للسؤال عن الحال . وهذا يحتاج إلى مبحث آخر ليس هنا مجاله، وإنما أردنا التنوية فقط حتى نتحاشى الخطأ .

وعن طريق الحوار الداخلي الفصلي يمكن للدارس أن يستخدم هذه الأدوات بالتبادل مع زملائه . **مثل أين .**

أين أنت ؟ أين الكتاب ؟ أين المعلم .

كم :

كم قلماً أمامك ؟ كم كتاباً فوق المكتب ؟ كم ريالاً معك ؟

ما :

ماهذا ؟ هذا قلم ... كتاب ... باب ... مكتب .

من هذا ؟ هذا معلم .... رجل ... صديق .

٥ – استخدام بعض حروف الجر .

في البيت ، في مكة ، في الجامعة ، في الشهر .

وعن طريق استعمال هذه الحرف مثلاً تتكون جمل متشابهة .

أنا في البيت ، في الفصل .... في الجامعة .

المعلم في البيت ، في الفصل ... في الجامعة .

٦ – لعل مما يواجهه الدارس وخاصة الاوربي التنوين " هذا قلمٌ " وهو مشكلة صوتية لا يجد لها نظيراً في لغته وأنا هنا أتكلم عن الفرنسية والانجليزية

والاسبانية على سبيل المثال لا الحصر ، والتنوين ربما لا يمثل مشكلة للناطق العربي الذي اعتاده لأنه يمثل نغمة صوتية تساعده على إبراز جمال اللغة ، فهو يناسب اللغة العربية ، وهذه المشكلة تبدو في البداية صعبة ، ولكن الطالب يستشعر قيمتها وجمالها ، وخاصة بعد أن يحفظ شيئاً من القرآن الكريم .(بسؤال الطلاب الناطقين بهذه اللغات أكدوا عدم وجود ظاهرة التنوين في لغاتهم) .

٧ – يتم التركيز في الحوار السابق – كنموذج – على معطيات الحياة اليومية التي كثيراً ما تستخدم في الاتصال اليومي . كالاستفهام . وحرف الجر (في) وكلمات ...البيت ، الحجرة ... فهذه الكلمات في أسلوبها الحواري – يستطيع الدارس أن يستخدمها في سكنه مع زملائه منذ بداية تعلمه إياها مما يمكنه من التوظيف الحقيقي والمستمر للمفردات ، والتراكيب اللغوية التي درسها منذ الوهلة الأولى .

٨ – من خلال هذا الحوار القصير تنمى لدى الدارس القدرة على التعبير في موضوعات قصيرة جداً باستخدامه للمحصول اللغوي ومحاكاته للغة الحوار وذلك باستخدام بعض طرق الربط كقولك :

هذا قلم ، وهذا كتاب ، وهذه شجرة ، وهذا بيت ...

٩ – نلاحظ أن موضوعات الحوار (المحادثة) مرتبطة ارتباطاً كلياً بموضوعات القراءة ، وهذا شيء جيد يجعل الدارس المبتدىء يسمع الألفاظ والتراكيب اللغوية في صور مختلفة ، تساعده مستقبلاً على ايجاد البدائل في المواقف المختلفة ، ويتم التركيز على هذه الألفاظ والتراكيب المعطاة مما يساعده على حفظها واستظهارها .

١٠ – اقتصر الحوار في هذا المستوى على طريقة واحدة وهي طريقة السؤال والجواب . وإن كان البعض يرى أن هذه الطريقة ليست هي الحوار.

وسوف نناقش هذا الرأي فيما يلي ، مستعرضين لما يقال عن الفرق بينهما موضحين رأينا في إيجاز غير مخل – إن شاء الله – .

ويبقى السؤال الذي لابد من طرحه في هذا المجال ، هو : هل الحوار أو المحادثة هي إلقاء الأسئلة ؟ في الحقيقة ، وقبل الاجابة على هذا السؤال بالطريقة المعتادة نعم أو لا ، لابد أن يبقى هذا التساؤل وسيلة لبحث الموضوع من جوانبه المختلفة ، فيرى البعض أن الحوار الأدبي أو المحادثة لابد أن تكون حرة تلقائية ، كما أسلفنا الحديث في هذا الموضوع ، وعلى هذا يفرق بين الحوار الأدبي وإلقاء الأسئلة ، وقد ذكر الدكتور رشدى طعيمة في كتابه (المرجع في تعليم اللغة العربية للناطقين بلغات أخرى – الجزء الثاني ص ٥٠١) . أنه بين الحوار والتدريب على إلقاء الأسئلة والأجوبة فروق كثيرة ، فقال : يخيل إلى بعض معلمي العربية أن تدريب الطلاب على قراءة أسئلة وأجوبتها من نص أمامهم أو قراءته مكتوباً على السبورة ، فإنما يعنى تدريبهم على المحادثة والحوار ... والواقع أن بين الحوار الطبيعي وهذه المواقف فروقاً كثيرة نجملها فيما يلي :

١ – إذا كان إلقاء الأسئلة يصلح للمواقف التعليمية التي يناقش فيها الطالب موضوعاً قرأه إلا أنه لا يساعد الطالب على أن يتكلم اللغة في موقف طبيعي يتبادل فيه مع الآخرين الرأى بطلاقة .

إن تدريب الطالب على قراءة أسئلة وأجوبتها أو السؤال عما في حجرة الدراسة من أدوات ليس بكل تأكيد تدريباً على أن يدير الطالب نفسه حواراً مع آخر حول فكرة ما ، لسنا عند الحوار نسمي الأشياء التى نستعملها بهذه الطريقة لأننا نراها ولأن السياق نفسه يدل عليها .

٢ – تأخذ عملية إلقاء الأسئلة والإجابة عليها صيغة تكاد تكون ثابتة حتى تصل إلى درجة (الكليشية) الذي نجده في كل موقف وبين صفحات كل

كتاب وفي حصة كل معلم ، ولنتصور جانبين للسؤال الآتى : هل تشعر بتحسن بعد العلاج يا علي ؟

الاجابة الأولى : نعم أشعر بتحسن بعد العلاج ياأستاذ .

الإجابة الثانية : قد تكون ،نعم وشكراً على سؤالك .

وقد تكون : إلى حد ما .

وقد تكون : أفضل من أمس والحمد لله .

وقد تكون غير ذلك في ضوء ما بين المتحدث والسامع من خلفية . يتضح من هذه أن الإجابة الأولى صيغة ثابتة يتدرب عليها كل طالب . وتجدها في كل كتاب ، إنها بلغة اصطلاحية إجابة معيارية ، أي ما ينبغى أن تصدر فيه استجابة الفرد ، وليس من اللازم أن تكون مايصدر عنه بالفعل في الحياة .

إن استخدام اللغة في الحياة العامة ليس معيارياً في كل حالاته ، ومن هنا تتعدد الاستجابات ، وقد يكون فيها من البدائل ما لا يمكن توقعه ، فقد يجيب المسؤول بجملة كاملة ، وقد يجيب بجملة قصيرة ، وقد يجيب بكلمة واحدة . من أجل هذا ندرك أسباب تعدد استجابات الإجابة الثانية .

٣ – تتميز حوارات المحادثة الطبيعية بما لا يتميز به موقف السؤال والجواب التقليدي من حيث تقطع الكلام ووجود فترات يتوقف المرء فيها لجمع أفكاره ثم صياغتها في قالب لغوي مناسب ، وقد يستخدم في الجملة الواحدة أسلوبين من أساليب التعبير ، فقد يبدأ باستفهام وقد ينتهى بتعجب، وقد يكرر ما قاله ، وقد يحذف شيئاً مفترضاً في سامعه القدرة على التنبؤ به ، وهذا بالطبع يختلف عن تعبير واحد نلقنه لطلابنا إجابة على سؤال محدد قد ، وقد لا يواجهه عند اتصاله بالعرب .

٤ – والحوار الطبيعي في موقف حي تصحبه إشارات وحركات تتعدى حدود الألفاظ ، إنها ما يطلق عليه ما وراء اللغة Paralinguistics ففيها إشارات الوجه وفيها إيماءاته ، وفيها حركات اليد ، وفيها أساليب المجاملة ، وفيها تعبيرات الدهشة والغضب ، والصبر وقلته ، وفيها الرغبة في توضيح فكرة معينة يتوقف المتحدث ليبحث عن أنسب عبارة لها ، وأخيراً ففى الحوار الطبيعى مستويات تختلف باختلاف موقف الحديث نفسه .

٥ – وفي الحوار الطبيعي أيضاً يتعلم الطالب المفردات والتراكيب والجمل فتصهره في الموقف نفسه ، وليست في شكل قائمة مفصلة يستظهرها واحدة بعد الأخرى ، ثم هو في موقف الحوار الطبيعي قد يستخدم ضمير المتكلم (أنا / نحن) وضمير المخاطب (أنت / أنتم) أو ضمير الغائب (هو / هم) بينما في موقف الأسئلة والأجوبة المصطنع فلا يستخدم عادة سوى ضمير الغائب كما أنه يتعلم كيف يلقى سؤالاً ، وكيف يجيب عليه بعد أن كان في الموقف المصطنع يجيب فقط .

٦ – وأخيراً فإن تقليد المعلم في الحوار الطبيعي تقليد لكل أشكال الأداء اللغوي عنده ... تقليد له في النبر Stress وفي التنغيم Intonation وفي فترات التوقف وفي دقة النطق وفي سرعة الأداء بينما يعنى المعلم أحياناً في الموقف المصطنع في التباطؤ حتى يقلده الطالب وليس هذا هو النغم الطبيعي للكلام .

كل هذا يجعل الموقف مختلفاً تماماً ، إن تدريب الطالب على قراءة أسئلة وإجاباتها ليس بكل المعايير تدريباً له على المحادثة والحوار الطبيعي ... اهـ . آثرنا من خلال ما سبق أن نورد نص ما قاله الدكتور رشدى طعيمة بشأن الفروق التى رآها بين الحوار وبين إلقاء الأسئلة . والواقع الذي نستند إليه من خلال تجاربنا في مجال تعليم اللغة العربية للناطقين بغيرها ، ومن خلال

قراءات متعددة في مجال البحث التربوي في مجال التعليم ، نجد أن حكم الدكتور رشدى طعيمة بهذه الصورة هو حكم يحتاج إلى وقفة :

١ – **فلغة الحوار** – كما سبق الذكر – هى أنسب لغة للتعليم ، وخاصة للطلاب الدارسين في معهدنا فهم طلبة من فئة عمرية تستطيع الملاحظة والاستيعاب بطريقة سريعة ، إلى جانب خلفياتهم اللغوية في لغتهم الأم . وطريقة إلقاء الأسئلة والأجوبة تمثل اللبنة الأولى للحوار حتى نأخذ بيد الدارس شيئاً فشيئاً ، وكلما ازدادت حصيلته اللغوية كلما استطاع أن يجد البدائل اللغوية للموقف الواحد ، كما أراد الدكتور رشدى طعيمة .

٢ – يرى د. طعيمة أن الحوار الطبيعي في موقف حي تصحبه إشارات وحركات تتعدى حدود الألفاظ مما سبق ذكره . وهل هذا يحول دون استخدام الإشارات والحركات مع إلقاء الأسئلة وأجوبتها ، فطريقة النبر Stress بالتركيز على مقاطع معينة في الجملة توحى بالمعنى المطلوب، واستخدام اليد وتعبيرات الوجه ، أمر لا يحول دون استخدام الأسئلة والأجوبة البسيطة فإذا قلت ماهذا ؟ بالتركيز على (ما) في نغمة ونبر مرتفع ، ثم ينخفض النبر على (هذا)(٨) ومع الإشارة باليد ، واستخدام النظرات وتعبيرات الوجه اتضح أن هذا سؤال ، والطالب يستطيع أن يحاكى هذا بسهولة ...

٣ – ذكرنا فيما ذكرناه البدائل اللغوية البسيطة التى تبدو نمطية بغرض التعلم كأن تسأل : أين أنت ؟ فجيب : أنا في الفصل ، ثم نعود فنقول لآخر : أين على ؟ فيجيب : هو في الفصل . فنسأل : أين أنتما ؟ فتكون الإجابة : نحن في الفصل . إذن من خلال هذه الجمل البسيطة لا يوجد ما يمنع من استخدام الضمائر المنفصلة في أشكالها المختلفة ، سواء للمتكلم (أنا / نحن) أو للمخاطب (أنت / أنتم) أو للغائب (هو / هم) . فليست

قاصرة على الحوارات الطبيعية الحرة التلقائية ، وإنما هي وسيلة من وسائل الحوار التعليمي في ظل منهج تعليمي مدروس .

٤ – يرى د. طعيمة أن الحوارات الطبيعية تتميز بما لا يتميز به موقف السؤال والجواب التقليدي ... ويقول : قد يبدأ باستفهام وقد ينتهي بتعجب ، وقد يكرر ما قاله وقد يحذف شيئاً مفترضاً في سامعه القدرة على التنبؤ به ، وهذا أيضاً قد يوجد في طريقة السؤال والجواب ، فإذا قلت : ماهذا؟ فتكون الإجابة :

١ – هذا قلم .

٢ – التكرار : ماهذا؟ ماهذا؟ هذا قلم .

٣ – حذف اسم الاشارة: قلم .

وقد يكون التكرار في رقم (٢) للتذكر . تذكر كلمة " قلم" إذا كان الطالب في بداية تعلمه .

٥ – الحوار الطبيعي في تكوينه ماهو إلا خبرات لغوية متكررة ، يتلقاها المرء من بيئته ويعتاد سماعها وتبقى في ذاكرته ، وتتراكم هذه الخبرات ، ويتم استدعاؤها وقت الحاجة مع القدرة على تطويرها وتغيير أنماطها ، لكنها في أساسها خبرات لغوية متلقاة بالتكرار ، صحيح أنه تكرار غير متعمد أو مقصود في ذاته ولكنه (تكرار) وكذلك الحال في البيئة التعليمية مع ما بين (التكرارين) من فرق ، فالتكرار في (الحوار الطبيعي) إنما هو تكرار تلقائي والتكرار في (البيئة التعليمية) إنما هو تكرار متعمد ومقصود ، وكلاهما تكرار.

وخلاصة القول : أننا لا ننكر بشكل قاطع ما رآه الدكتور طعيمة في وجود فروق بين الحوار الطبيعي وبين إلقاء السؤال والجواب ، ولكننا نود أن نقول

أن هذه الفروق ليست فروقاً قاطعة بين شيئين منفصلين وإنما فيها من التداخل ما قد يذيب هذه الفروق أو يقلل من حدتها ، ونحن – في هذا الصدد – نتكلم عن مستويات مختلفة للحوار الأدبي (المحادثة) الذي لا بد له من (لبنة أولى) تنمو وتنمو مع نمو الحصيلة اللغوية للدارس وتعدد ثقافاته الجديدة ، بعد دراسته لمناهج مختلفة ، وتدربه على مهارات اللغة المتعددة ، فيكون قادراً على الدخول في الحوارات الأدبية الحرة التلقائية ، وتساعده اللغة في التفكير بها ، فتكون لديه البدائل اللغوية للموقف الواحد ، ويستطيع أن يعبر بطريقة أكثر استيعاباً وأكثر قدرة .

المستوى الثاني :

وهو بطبيعة الحال أعلى درجة من الأول ، حيث اكتسب الدارس العديد من المهارات اللغوية المختلفة التى تساعده على الارتقاء بلغته ، والحديث حول موضوعات أوسع وأكثر تجريداً من المحسوسات ، فيُراد بالدارسين توظيف اللغة التى اكتسبوها من قبل توظيفاً حقيقياً . وقد أشار د. طعيمة (المرجع ج٢ ص ٤٩٦) إلى أنه يمكن في هذا المستوى عرض نص من النصوص المسموعة في موضوع ما ، ثم يطلب من الدارس استخدام هذا النص مادة حوارية ، على أن يسجل المعلم على السبورة ما يراه مناسباً من ملحوظات على هذا الحوار أو يعينهم على فهم النص ، فالحوار هنا يدور حول موضوعات وأفكار قرأها الدارسون في دروسهم المختلفة ، ومن خلالها يفهمونها جيداً ويناقشونها بطريقة حوارية بسيطة ، فالأمر هنا لا يكتفى بالحفظ والاستظهار وإنما يتعدى ذلك إلى توظيف المفردات والتراكيب بطريقة مستمرة ، وسواء كان هذا المذخور اللغوى مقروءاً أو مسموعاً فلا بد من توظيفه التوظيف الأمثل . وهنا يقوم المعلم بعملين متلازمين . وهما القراءة الجهرية للنص مع أدائه أداءً سليماً ومساعدة الدارسين وتوجيههم بطريقة تساعدهم على التعبير الحواري .

اتصال الدارسين بالنصوص يتم على مستويين : مقروء يستخلص منه الدارسون الأفكار الحوارية ويحفظون ألفاظاً وتعبيرات ، ومسموع عن طريق المعلم نفسه أو عن طريق شريط مسجل يسمعه الدارسون أو خطبة في محفل على أن يساعدهم المعلم في ذلك بتبسيط ما يعن من صعوبات أو مصطلحات أو تعبيرات جديدة ...

وحينما نتحدث عن المستوى الثاني للحوار نتحدث عن مستوى أعلى بعد أن عبر الدارس فصلاً دراسياً كاملاً قوامه أربعة أشهر ، وقد درس مهارات اللغة المختلفة (محادثة – كتابة – قراءة – صوتيات) إلى جانب دراسات شرعية ، كل ذلك أضاف إلى رصيده اللغوي مذخوراً يعينه على أن ينتهج الحوار منهجاً مختلفاً ، خاصة بعد أن تعرف الدارس بناء الجملة العربية وعرف أنها من حيث الشكل تنقسم الى قسمين : **جملة اسمية ، وجملة فعلية** .

ولعلنا من خلال الحوار الآتي – كنموذج – يتبين لنا خصائصه ونستطيع أن نوضح – تأثيره في تعليم اللغة العربية للناطقين بغيرها وإليك الحوار (الكتاب الأساسى الجزء الثاني ١٩٩٨م/١٤٠٥هـ ص ١٥٨)، وهو يدور بين شخصين :

هل ذهبت الى مكة للحج ياعثمان ؟

نعم ذهبت العام الماضي .

وماذا يفعل الحاج عندما يصل ؟

يقوم بالطواف حول الكعبة سبع مرات وهو طواف القدوم .

وماذا يقول الحاج أو المعتمر وهو يطوف ؟

يدعو الله بالخير له ولأهله وللمسلمين ، ويستغفر الله ويطلب رحمته .

ثم ماذا بعد الطواف ؟

يسعى الحاج بين الصفا والمروة سبعة أشواط ، يدعو فيها الله أيضاً .

وهل الكعبة والصفا والمروة في مكان واحد ؟

نعم ، تقريباً الكعبة وسط المسجد الحرام ، والصفا والمروة بجواره تماماً .

وماذ فعلت ياعثمان بعد انتهاء طواف القدوم والسعي ؟

ننتظر حتى اليوم التاسع من ذي الحجة ، ونتجه إلى عرفة حيث نقيم هناك حتى غروب الشمس ندعو الله ونسبحه .

وبعد غروب الشمس ؟

عند غروب الشمس يتجه الحجاج جميعاً في وقت واحد نحو المزدلفة ، ويقيمون بها جزءاً من الليل حيث يصلون المغرب والعشاء ويجمعون الجمار .

وهل يتجهون بعد ذلك إلى منى ؟

نعم ، حيث يقيمون بها ثلاثة أيام يرمون فيها الجمار .

وبعد أيام منى ، ماذا يفعل الحاج ؟

ينزل الى المسجد الحرام فيطوف حول الكعبة ، وعندما يغادر مكة يطوف مرة أخرى وهو طواف الوداع .

وهل شربت من ماء زمزم ؟

نعم ، شربت كثيراً ، والمسجد الحرام به ثلاجات كثيرة بها ماء زمزم المثلج وفيه بركة وشفاء .

وهل بئر زمزم قريبة من المسجد الحرام ؟

نعم ، إنها بداخله بالقرب من مقام إبراهيم .

وأين مقام إبراهيم ؟

مقام إبراهيم أمام باب الكعبة مباشرة .

وهل أعجبتك مكة المكرمة ؟

نعم ، إنها المدينة التى ولد فيها النبي محمد صلى الله عليه وسلم ، وبها الكعبة ، والمسجد الحرام .

وماذا شاهدت فيها ؟

شاهدت أماكن كثيرة مثل الحجون ، والغزة والمعلاة والمسفلة وأجياد وزرت أيضاً جبل النور وجبل ثور .

وكيف تتسع مكة لكل هذا العدد الكبير من الحجاج ؟

إنها مدينة كبيرة الآن ، اتسعت كثيراً وزادت مساحتها ووفرت الحكومة الماء والكهرباء ووسائل المواصلات ، كما أنشأت فيها الطرق الواسعة والأنفاق الكبيرة .

أرجو الله أن يوفقني لزيارة مكة إن شاء الله (المرجع السابق ص ٢٩٦).

وإليك نموذجاً آخر للحوار الأدبي :

حامد : ما الأعمال التي تقوم بها المرآة في بلادكم ياجون ؟

جون : المرآة في بلادنا تقوم بكل الأعمال مثل الرجل تماماً فهي طبيبة ومهندسة .

حامد : معنى هذا أنها تقوم بأعمال لا تناسبها ؟

جون : لا ، كل الأعمال تناسبها ... من قال إن هناك أعمالاً لا تناسب المرآة .

حامد : نحن فى بلادنا نعرف أن هناك أعمالاً لا تناسب المرآة .

جون : وهل للمرآة في بلادكم أعمال خاصة ياحامد ؟

حامد : نعم تعمل المرآة في بلادنا فقط فى الأعمال التى تناسبها .

جون : ما هذه الأعمال التى تناسبها ؟

حامد : الأعمال التى يرى الدين الإسلامي أنها تحفظ كرامة المرآة وتحترمها .

جون : أعطنى أمثلة لهذه الأعمال ؟

حامد : مثل التدريس في مدارس البنات ، والعمل في عيادة أمراض النساء، وكل الأعمال التى تتصل بالمرآة .

جون : ولما لا تعمل أعمال الرجال ؟

حامد : لأن الإسلام يحافظ على دينها فيمنع اختلاطها بالرجل .

جون : المرآة في بلادنا حصلت على حقوقها ، فكيف المرآة عندكم ؟

حامد : لقد أعطى الإسلام المرأة المسلمة حقوقاً كثيرة ، حق الإرث وحق الملكية وحق العمل فيما يناسبها ، وحق المشاركة في مجالس العلم والأدب والاشتراك في الحكم والسياسة .

جون : إذن الإسلام ينظر إلى المرأة نظرة احترام ؟

حامد : نعم ولقد أوصى نبينا فقال " **ما أكرم النساء إلا كريم ، ولا أهانهن إلا لئيم** ". كما أن الإسلام جعل الجنة تحت أقدام الأمهات .

هذه نماذج للحوار الأدبي في مستوى يختلف عن المستوى الأول الخاص بالمبتدئين ، ومن خلال عرض هذا الحوار نجد أن الوضع قد اختلف تماماً ، فهو وإن كان على طريق (السؤال والجواب) مما يراه د.طعيمة ليس حواراً . كما أسلفنا القول ، ولكننا نكرر ونؤكد أن أساس الحوار هو السؤال والجواب ،

ثم يتم التطور إلى ما هو أبعد من ذلك عن طريق عرض الأفكار والرأى والرأى الآخر ، ومن الملاحظ في الحوارين السابقين أن كلاً منهما :

١ – حوار تعليمي بالدرجة الأولى ، لا يقتصر على الجوانب اللغوية فقط بل يوظف اللغة في خدمة الدين ، فالأول عرض لكيفية أداء مناسك الحج ، والثاني عرض لفلسفة الإسلام في تكريم المرآة بطريقة احترام ذاتها ، وبعيداً عن السفسطة الاوربية التى تنتهك هذا الاحترام بدعوى الحرية .

وحيث إن الدارسين في معهد اللغة العربية بجامعة أم القرى يحتاجون إلى فهم هذه المناسك لاستخدامها وهم يحجون ، فبالطبع فريضة الحج أمنية يتمناها كل مسلم ، ولكن لا يستطيعها كل مسلم ، أما وقد تهيأت الظروف لهؤلاء الدارسين بتواجدهم في مكة المكرمة فهم يتشوقون إلى إتمام الركن الخامس من أركان الإسلام : الحج والعمرة ، فكان لزاماً أن يتعرف الدارسون هذه الألفاظ والتراكيب ، وكانت أنجع طرق التعلم والتعرف الطريقة الحوارية الأدبية ، كما سبق القول ، ولذلك استخدمت اللغة بألفاظها وتراكيبها ودارت حول هذا الفلك . فنجد الحديث عن الحج – الطواف – السعي بين الصفا والمروة – طواف القدوم ، كذلك الحديث عن تكريم الإسلام للمرأة (٩) وهو الحوار الثاني ، ويعد – بحق – مناظرة قيمة بين فكرين مختلفين متحاورين بطريقة تشبه إلى حد كبير الطريقة الحرة التلقائية ، وإن كان في أساسه حواراً تعليمياً يبين فكر الإسلام تجاه المرأة واحترامها بكل ما يصونها ويعلي شأنها ، بعيداً عن التيارات الغربية التى لا تستند إلى قيم أخلاقية في الصميم فهى أشبه بقول القائل " أسمع قعقعة ولا أرى طحناً " بل لقد تعدت ذلك إلى حد الامتهان ، مما لا مجال للحديث عنه الآن .

٢ – كذلك نجد الحوار يتحدث عن أماكن ، فهو تعريف جغرافي بمكة المكرمة، الحجون ، الغزة ، المعلاة . وكذلك القول بلادكم ، وفي بلادي . كما يميز بين بيئتين جغرافيتين لكل منها فكر يتناسب مع ثقافتها .

٣ – يبدأ الدارس هنا بالتعرف على نوعين من الجمل ، الإسمية ، والفعلية .

٤ – استخدام الضمائر المنفصلة ، وهذه لها ما يقابلها في اللغات الأوربية ، فليس فيها مشكلة تواجه الطالب ، أما استخدام الضمائر المتصلة فهى تمثل مشكلة وصعوبة لدى الدارس الأوربي وخاصة أنها غير موجودة في لغات أوربا ، فعلى سبيل المثال: ذهبتُ ، استخدمت تاء الفاعل وهي ضمير اتصل بالفعل الماضي كما ترى . فإذا أردنا أن نترجم هذه الجملة إلى الفرنسية نقول:Je suis alle فنلاحظ أن الضمير (je) بمعنى أنا و suis alle هو تصريف الفعل aller في الزمن الماضي ، فالضمير هنا غير متصل بالفعل عكس العربية .

وانظر الى مثال آخر جملة (أعطانا) فهذه الجملة فيها فعل وفاعل ومفعول به في كلمة واحدة. فإذا أردنا ترجمتها للفرنسية نقول 'il nous a donne ففي هذه الجملة ضميران هما il بمعنى هو (وهو الفاعل) و nous بمعنى نحن (مفعول) الى جانب الفعل أعطى 'a donne فهو تصريف الفعل donner في زمن الماضي

٥ – استخدام النصوص الدينية في الحوار الأدبي ، مما يعكس أثر الثقافة في الحوار الأدبي . مثل ، ولقد أوصى بها نبينا فقال " ما أكرم النساء إلا كريم ، ولا أهانهن إلا لئيم ".

٦ – استخدام أدوات الربط بين الجمل . مثل استخدام حروف العطف ، الواو ، ثم ، أو غير ذلك مثل عند أو بعد ، حيث ، عندما . وهذه أشياء جديدة وهامة تؤدى إلى تطور لغة الحوار الأدبي .

٧ – نلاحظ أيضاً طول الجمل الحوارية بصورة تكاد تكون طبيعية وفيها أحياناً الاسترسال في الحديث فوق ما يتطلبه السؤال ، فمثلاً : هل شربت من ماء زمزم؟ بالطبع الإجابة نعم . ولكن الإجابة الحوارية الأدبية : نعم ، شربت

كثيراً والمسجد الحرام به ثلاجات كثيرة بها ماء زمزم المثلج وفيه بركة وشفاء

٨ – استخدام الايجاز في المواقف التى لا تحتاج إلى الذكر . وهذه لغة حوارية أدبية راقية تناسب تطور الحوار الأدبي ، مثل أعطنى أمثلة لهذه الأعمال، مثل التدريس ... والعمل في عيادة أمراض النساء فلم يقل : أمثلة هذه الأعمال هي ... هذه هي أهم الخصائص البارزة لمستوى الحوار الأدبي في مستواه الثاني .

المستوى الثالث :

وهنا تطبيق عملي لمفهوم الحوار أو المحادثة تم تعريفها في السابق بأنها مناقشة حرة تلقائية حول موضوع معين ، أو قل هو يمثل أعلى مستويات الحوار الأدبي في تعليم اللغة العربية لغير الناطقين بها ، وهذا يتطلب من الدارس خبرة لغوية واسعة وقدرة على استخدام التراكيب البنائية للغة استخداماً سليماً في مناحى المهارات المختلفة وخلفية ناضجة – ولو بنوع ما – في معرفة قواعد الصرف والنحو التركيب أو ما يسمي بالنحو العالي(syntax) والمحادثة هنا بعيدة عن مفهوم التلقين أو التكرار لما يقوله المعلم ، بل يُترك الحرية للدارس عن التعبير عما يراه ، وما يجول بخاطره مع القدرة على استخدام البدائل اللغوية وإحلال بعضها محل البعض ، وقد يكون الحوار بين فردين ، أو بين مجموعتين تتبنى كل مجموعة رأياً مباناياً – على طريقة المناظرة – للمجموعة الأخرى وتبادل الآراء المختلفة بين أفراد كل مجموعة .ودور المعلم هنا هو التوجيه ورصد الأخطاء وبيان الصحيح(١٠) لها على أن يكون ذلك بعد انتهاء الحوار ، لا قبله ولا أثناءه بل ربما شارك المعلم بوصفه طرفاً في الحوار ، والهدف الرئيس من هذا المستوى هو تنمية قدرة الدارسين على الإطالة في التفكير والتلقائية في التعبير ، والحرية في استخدام البدائل اللغوية وهذا المستوى هو تطور طبيعي للحوار الأدبي .

وحسناً صنع القائمون على وضع مناهج ومقررات الدراسة في قسم تعليم اللغة ، فقد جعلوا " مهارة المحادثة" خاصة بالمستويين الأول والثاني كنوع من التدريب الأولى ، ثم تركوها بدون مقرر في المستويين الثالث والرابع ، وتركوا الحرية للدارسين ليعبروا بطريقة حوارية أدبية ، كإحدى طرق التعبير – عما درسوه في مناهج القراءة والنصوص الأدبية حتى تتاح لهم فرصة التعبير الحواري الأدبي ، وألا يعتمدوا على فكرة التلقين والتكرار ، فكانت مادة " تنمية المهارات " مادة غنية حرة يستطيع المعلم من خلالها معالجة القصور المهاري عند الدارسين أو عند بعضهم ، ويستطيع الطالب أن يتناول موضوعاً حوارياً حراً بما يتناسب مع قدراته ، سواء اعتمد على موضوع دراسي في مادة القراءة أو النصوص الأدبية أو اختار موضوعاً بعينه يجيد التعبير عنه إجادة قد تعصمه من الأخطاء الكبيرة ، فتزداد ثقته بنفسه ، ويبدأ في الانطلاق نحو الاطلاع على ثقافات وعلوم اللغة العربية المختلفة ، إذن فليس هناك مقرر خاص بالحوار ، وهنا نجد الإرتقاء بالحوار حتى يصل إلى الحوار الأدبي الذي له سماته وخصائصه ، وهنا يتطور مفهوم الحوار الأدبي فيكون كالآتي :

الحوار الأدبي :

حديث يجرى بين شخصين أو أكثر في العمل القصصي. أو بين ممثلين أو أكثر على المسرح .

وقد ذكرنا قبلاً هذا التعريف الموجز ، ولم نتوقف عنده طويلاً بل تجاوزناه إلى ما كنا بصدد الحديث عنه ، فإذا ما وصلنا إلى هذا المستوى الرفيع آن لنا أن نتوقف لنعرف كيف أثر الحوار الأدبي (١١) في تعليم اللغة العربية

للناطقين بغيرها ، سواء كان التأثير نفسياً أو لغوياً أو معرفياً أو ثقافياً ، وقد أشرنا قبلُ إلى وجود حوار داخلي monologue يتحدث فيه المرء عن صورة من صور التنازع النفسي ومواقف متباينة فكأنما يحاور أكثر من شخص ، وهذه صورة عاكسة لما يدور في نفس الإنسان تكشف لنا الجوانب الداخلية لشخصيته وبالطبع ليست الصورة الوحيدة لكشف داخل الإنسان ، ولذلك سوف نتبين خصائص الحوار الأدبي وأثره في تعليم اللغة من خلال النصوص الأدبية ، وموضوعات القراءة ، وخاصة أننا علمنا ما له من أثر في العمل القصصي أو العمل المسرحي . فالحوار يؤدى دوراً أساسياً في تنمية الأحداث القصصية وتصعيدها ، فمن خلال الحوار ينشأ حدث قصصى أو جملة أحداث، كما أننا يمكن من خلاله التعرف على سمات الشخصيات وخصائصها التى تتميز بها إذ أن الحوار مظهر من مظاهر الشخصية.

هناك عدة صور للكشف عن داخل الإنسان منها :

١ ـ الحوار الداخلي ويستخدمه الأدباء .

٢ ـ الاستبطان ويستخدمه علماء النفس في معالجة بعض الأمراض النفسية .

٣ـ أسلوب " تيار الوعي " ويستخدمه الأدباء وخاصة في أوربا (وهو باختصار شديد أنهم قسموا وضع العقل البشري في مراحل ثلاث :

١ ـ مرحلة الوعي والادراك وهذه المرحلة قابلة للتزييف ، لأن المتحدث يستطيع أن يستخدم عقله في تزييف الحقائق عمداً مع سبق الاصرار ، فإذا سئل مثلاً عن عمل والده فيستطيع أن يزيف حقيقة عمله ، فيقول عمله مدير ، وحقيقته أنه عامل

٢ ـ مرحلة عدم الوعي .أي فقدان الوعي والذاكرة فلا يستطيع أن يقول الواقع وبالطبع ليس تعمداً وإنما عدم دراية .

٣ ـ مرحلة بين المرحلتين السابقتين وهي ما أطلق عليه الأدباء في أوربا " تيار الوعي" لأنها تمثل مرحلة الصدق التلقائي لا التزييف الإرادي أو اللاارادى)(١٢)

وتقوم لغة الحوار بنقل الأحداث وتصوير الحياة بألوانها المتعددة وعرض مشاعر الشخصيات فهى التي يتوصل بها الكاتب إلى تصوير ما يريد . ومن هنا كان لا بد أن تكون اللغة الحوارية قادرة على أداء هذه المهمة بنجاح ، ولذا فإن المستوى اللغوي أمر في غاية الأهمية ، ولكن في إطار عدم تحول النص الأدبيُ إلى نقل مباشر للغة الحياتية اليومية التى تدور على ألسنة الناس ، فميزة الأدب الحواري أو الحوار الأدبي أنه يمثل مستوى إبداعياً جمالياً يرتفع فيه عن اللغة اليومية المعتادة (١٣) .

دور الحوار الأدبي في فن المسرحية (١٤) :

فيعد من أهم الأدوار لأن المسرحية قصة تمثيلية حوارية تعرض على المسرح بواسطة عدد من الممثلين تعكس طبيعة الشخصيات والأحداث ، ولقد بدأت بواكير التعرف على هذا الفن منذ أن قام نابليون بونابرت بحملته على الشام ومصر كانت مع الحملة الفرنسية فرقهم المسرحية للترفيه عن جنودهم ، فكانت المسرحيات تعرض بالفرنسية فلم يهتم بها المصريون ، ثم بدأت حركة التمصير فتم تمصير مسرحيات موليير(١٥) Moliere الهزلية حيث كان موليير ملقباً بـ le patron de la comedie أي كبير الكوميديين إلى أن انتشر فن التمثيل المسرحي وهناك نوعان من المسرحية :

١ ـ **مأساة** : وهي مسرحية ذات موضوع جاد ولغة رفيعة فخمة وجمهور خاص متميز وتميل موضوعاتها إلى الموضوعات الكبرى في الحياة والبطولات المختلفة ما كان منها واقعياً أو اسطورياً وتتميز بالنهاية المؤلمة الحزينة .

٢ – **ملهاة** : وهي مسرحية ذات موضوع واقعي ، ولغتها مبسطة قريبة التناول وجمهورها سواد الناس وعامتهم ، وتستقى موضوعاتها من الأمور اليومية المعاشة وتهدف إلى التسلية وإضحاك الناس ، ونهايتها مفرحة سعيدة .

والحدود بين النوعين ليست حادة ، إذ يمكن أن تكون المسرحية جادة ونهايتها سعيدة فيجتمع فيها العنصران " المأساة والملهاة " معاً . أما المنولوج (monologue) فقد عرفه العرب منذ القدم منذ أن تخيل الشعراء صديقين يحدثونهما فتمثل ذلك في قولهم " خليلي... يا صاحبي ..." من خلالهما يستطيع الشاعر إجراء حوار يمثل وجهة نظره الخاصة ، وسوف نعرض فيما بعد نماذج لذلك . وكما سبق الاشارة فليس في هذا المستوى منهج خاص بالحوار الأدبي يدرس لذاته ولكن يدرس من خلال القراءة والنصوص الأدبية وإليك نماذج من هذا النوع الأدبي ، الحوار الأدبي في باب (القصة) درس بعنوان من أخلاق العرب.

المنظر الأول : عمر بن الخطاب رضي الله عنه في مجلسه وحوله جماعة من الصحابة ، يدخل شابان يجران شاباً آخر ويقف الثلاثة أمام عمر .

الشابان لعمر : هذا الشاب قتل ابانا فجئنا به إليك لتقتله .

عمر : جريمة فظيعة أيها القاتل ! ألا تعلم أن الإسلام يعاقب على القتل بالقتل؟

الشاب : أرجو أن تسمع قصتى يأمير المؤمنين ثم تأمر بما ترى .

الشابان : قصتك ؟ قصتك ؟ ... قصتك إنك قتلت شيخاً كبير السن وقبضنا عليك ولم نقتلك وجئنا بك إلى أمير المؤمنين ليحكم في أمرك .

عمر : أسكتا الآن فقد فهمت قولكما ، وأريد أن أسمع منه .

الشاب : يا أمير المؤمنين ، كنت أمشى وراء إبلي ، وكان فيها جمل قوي عزيز عليّ جداً ، ومرت الإبل بحديقة تطل من حائطها أغصان خضر فمالت إليها وأكلت من أغصانها فضربتها لأبعدها فخافت وابتعدت ، ولكن الجمل أبطأ قليلاً

عمر : ثم ماذا ؟

الشاب :خرج من الحديقة شيخ كبير ، وتناول حجر ضخماً ورمى به رأس جملي فسقط على الأرض ميتاً.

عمر : ثم ماذا ؟

الشاب : اغتظت جداً ، وتناولت الحجر نفسه ، ورميت به الشيخ وكنت لا أظن أنه سيقتله ولكنه أصاب رأسه فقتله .

عمر : عقابك أن تقتل كما قتلت .

الشابان : نعم الحكم يا أمير المؤمنين .

الشاب : أنا لا أعارض في حكم الخليفة العادل ، ولكن قصتى لم تتم .

عمر : ماذا بقى منها ؟ أكملها .

الشاب : توفى أبي ، وترك لي أخاً صغيراً ، وترك له مالاً جعله أمانة عندي وقد خبأته في مكان لا يعرفه غيري ، لأسلمه عندما يكبر .

عمر : وماذا تريد.

الشاب : أريد من أمير المؤمنين أن يمهلني ثلاثة أيام أذهب فيها إلى بلدي وأعطى المال أحد الأشخاص أمانة ليسلمه لأخي عندما يكبر ثم أعود .

عمر : ومن يضمنك لتعود ؟

الشاب : ينظر الى الصحابة ، ويطيل النظر إلى أبي ذر الغفاري ثم يقول لأبي ذر (هل تضمنني أيها الشيخ الجليل ؟)

أبوذر : يفكر ... أضمنك ثلاثة أيام .

الشاب : أشكرك ، وستجدنى هنا بعد ثلاثة أيام .

المنظر الثاني :

(مجلس عمر نفسه – الشابان يدخلان)

الشابان لعمر: جئنا لنشهد عقاب قاتل أبينا.

عمر لأبي ذر:كاد النهار يمضى ولم يحضر الشاب الذى ضمنته ، وإن لم يحضر فستعاقب بدلاً منه .(أبوذر والصحابة يضطربون ويخافون).

أبوذر : أرجو أن يحضر اليوم يا أمير المؤمنين ، قد ضمنته لأنه لجأ إلي وحدي ، وخجلت أن أرد رجاءه .

(يصمت الجميع ثم يقبل الشاب مسرعا)

الشاب : العفو إذا كنت قد تأخرت إلى آخر النهار ، لقد قطعت إليكم سفراً بعيداً (يوجه الخطاب إلى أبي ذر) شكراً أيها الشيخ الجليل ، لقد استطعت أن اطمئن على أخي الصغير واسلم ماله لرجل أمين يحفظه له حتى يكبر ، وقد جئت لأفي بوعدي .

الشابان : تنازلنا عن حقنا ياأمير المؤمنين ، وعفونا عن هذا الشاب الوفي الأمين.

عمر : هذا حقكما

الشاب : أنا عاجز عن شكركما .

عمر : للثلاثة ولأبي ذر .

نعمت الاخلاق ، أنت شهم يا أباذر ، وأنت وفي أيها الشاب ، وأنتما كريمان أيها الشابان . تصافحوا ... تعانقوا.

هذه أقصوصة تصور حادثة تاريخية ذات مغزى وهدف يبرز بعض أخلاق العرب الكريمة من مروءة ووفاء وكرم بأسلوب جذاب ومن خلال قراءة هذه الأقصوصة وتتبعها في لغتها الحوارية الأدبية الراقية ، وجدنا ما للحوار الأدبي في تعليم اللغة للناطقين بغيرها . فأسلوب الحوار يتميز بألفاظه البسيطة السهلة السلسة غير المبهمة غالباً ، وفي جمل مناسبة تماماً للمعاني دون نقص مخل أو زيادة مملة .

الشيء الآخر ، أن لغة الحوار الأدبي تتناسب تماماً مع شخصيات الحوار وتعكس هذه الشخصيات بصورة ملائمة .

فقول الشابين : " فجئنا بك لتقتله " استخدام كلمة " القتل " يدل على الحالة النفسية الشديدة التى يعانى منها الشابان نتيجة لما حدث . وكأنما يران أن عقوبة هذا الشاب ليست إلا القتل ولا شيء غيره جزاء وفاقاً لجريمته التى ارتكبها ، ولم يستخدما " لتقتص منه " مع أن التعبيرين يبدوان مترادفين ولكن القتل فيه شفاء لما في الصدور ، ويذهب غيظ القلوب . كذلك نجد في رواية الشاب عدم وصل الكلام فيقطع الحديث بقول عمر رضى الله عنه في أكثر من مرة . ثم ماذا ؟ ثم ماذا ؟ ليصور لنا تصويراً رائعاً حالة الشاب المعنوية والنفسية نتيجة طبيعية لعنصر المفاجأة ، فهو كان راعياً لإبله ثم فجأة أصبح مطارداً من قبل العدالة ومطلوباً للقصاص ، فضلاً عما فعله الشابان به وهما يجرانه إلى الخليفة عمر ابن الخطاب

تكرار قول الشابين قصتك ؟ قصتك ؟ هذا التكرار يدل على رفض الشابين أي وسيلة من وسائل تبرير الحدث ، فكأنما يرفضان سماع ما يقوله ، فالبينة في نظريهما جلية لا تحتاج إلى تبرير ، وإنما تحتاج إلى حكم القصاص .

تعقيب الشابين على حكم عمر بأنه نعم الحكم ياأمير المؤمنين ، يدل على مدى رضاهما عن حكمه ، وبأنه فعل ما كانا يسعيان إليه وهو القتل .

قول عمر " ماذا بقى منها ؟" أكملها ؟

يدل دلالة واقعية على مدى تجذر تعاليم الإسلام في نفوس تابعيه ، من تتبع للحقائق وعدم الأخذ بظواهر الأشياء والتأني في السماع حتى تتضح الحجة .

قول عمر : من يضمنك ؟ فيه ضمان لحقوق الناس وعدم تضييعها عملاً بقوله: **(.. فقد جعلنا لوليه سلطاناً فلا يسرف في القتل إنه كان منصوراً)**

تنازل الشابين عن حقهما في القصاص فضيلة إسلامية تنم عن روح الإسلام ، ولا تنسوا الفضل بينكم "

قول أبي ذر : قد ضمنته لأنه لجأ إليّ وحدى ، وخجلت ان أرده رجاءه . تعبير عن خلق المسلمين ، من فرج عن مؤمن كربة من كرب الدنيا ، فرج الله عنه كربة من كرب الآخرة ، فهو خلق إسلامي عظيم يسود بين المسلمين مع ما فيه من مخاطر ولكنها الشهامة الإسلامية .

كذلك فالأقصوصة – في حوارها الأدبي – تعرض حادثة من حوادث التاريخ وشخصيات إسلامية كعمر بن الخطاب ، وأبي ذر الغفاري .

حوله مجموعة من الصحابة ، ولو جاءت بغير هذه الشخصيات لصلحت للتمثيل على خشبة المسرح . وقد تكون هذه قصة واقعية يستمد الكاتب أصولها وصورها من البيئة وقد تكون خيالية يعتمد فيها الكاتب على خبرته الأدبية ، وثقافته وقوة تصويره ليبين لنا قيماً إسلامية في أسلوب حواري أدبي رفيع كقيمة العدل ، والقصاص ، وواجبات الحاكم ، وواجبات الرعية ، وخاصة عند وجود مشاكل ، وقوة صاحب الحق وسلطانه ، واستطاعته العفو عند المقدرة ، والامتنان للجميل ، وإشاعة روح الحب والمودة بين أفراد المجتمع الإسلامي .

ودرس كهذا يؤثر تأثيراً إيجابياً في متعلمي اللغة العربية لغير الناطقين بها ، حيث لغته السهلة ، وأفكاره الواضحة ، وقدرته على ايصال المعلومة في سهولة ويسر بعيداً عن التعقيد اللفظي ، وإخفاء المعاني بما يتناسب مع هؤلاء الطلاب ، وبما يجعلهم يتمثلون هذه الحوارات الأدبية بشكل شخصي . وفي الواقع فإن النموذج السابق للحوار الأدبي ، وإن كان في قالب قصصي أو يمثل الأقصوصة ، فإنه أيضاً يمثل الجانب المسرحي ، فلو لم تكن بعض الشخصيات فيها لها اعتباراتها الأخلاقية والأدبية (كشخصية عمر بن الخطاب وأبي ذر الغفاري رضى الله عنهما) لكان من الممكن تمثيل هذه المشاهد على خشبة المسرح . ولا أظن أن هناك من المقررات الدراسية المختلفة ما يمثل العمل المسرحي بنوعيه سواء كان ذلك في شكل ملهاة أو في شكل مأساة ولعلنا نجد الحوار الأدبي – وإن كان في صورة شعرية – في العديد من القصائد المقررة على الدارسين .

فلو قرأنا قصيدة الحطنية (١٦) التى يمكن أن تترجم إلى أقصوصة فهو يصف حالة البؤس التى كانت تعتريه هو وأبناءه ، ومع ذلك لا تمنعه من إبداء كرمه حينما يحل عليه ضيف ، وهي قصة متخيلة أو شبه متخيلة لأن الحطنية عُرف بهجائه الناس ابتزازاً لأموالهم فلعله يتمنى أن يكون كما ذكر ، ثم يدور حوار أدبي جميل في أسلوب شعري متميز بينه وبين إبنه يصور خلاله – في حبكة فنية – أشبه بالحبكة الفنية القصصية فهو مُعدم ولكنه كريم ولا يريد أن يظهر إلا بكرمه ، فماذا يفعل ؟ إلى أن ينصره الله بعد أن استجاب دعاءه ، وبعد أن عرض ابنه عليه ذبحه ، فعن له سرب من البقر الوحشي فذبح منها ، وأطعم ضيفه ، وأظهر كرمه (١٧).

وطاوى ثلاث عاصب البطن مرمل

ببيداء لم يعرف بها ساكن رسما

رأي شبحاً وسط الظلام فراعـــه

فلما رأى ضيفاً تشمر واهتمـــا

فقال : هيا رباه ضيف ولا قـــرى

بحقك لا تحرمه تا الليلة اللحمـــا

فقـــال ابنــه لمــا رآه بحـــيرة

أيا أبت اذبحنى ويسر له طعمـــا

فزوى قليلاً ثم أحجم برهــــــة

وان هو لم يذبح فتاه فقد همــــا

فتناهـما عنت على البعد عانـــة

قد انتظمت من خلف مسحلها نظما

فأمهلها حتـــى تروت عطاشـــها

فأرسل فيها من كنانته بسهما

وباتوا كراماً قد قضوا حق ضيفهم

وما عرفوا غرما وقد عنموا غنما

فالشاعر يمهد للغرض المطلوب ، وهو إظهار كرمه وفدائية ابنه بتصوير حالة البؤس والشقاء التى يحياها وأبناؤه ، وهو في شاعريته قد أجاد هذا التصوير ثم يتجه بحواره إلى الخالق عزوجل مناجياً إياه (هيا رباه ، ضيف ولا قرى) وهو في أسلوبه يخاطب ربه بأداة النداء " هيا" لتوحى بالمناجاة ثم الإيجاز الجميل البديع الذي يلخص الحالة النفسية وعدم الاستطاعة في كلمتين اثنتين " ضيف ولا قرى " لتعبرا عن مدى الحيرة ، فهو كريم ، ولكن ماذا

يفعل ؟ فيلجأ إلى الله فعسى أن يأتي الفرج . ثم يتابع الحوار الأدبي عندما يدرك ابنه هذه الحيرة ، وهو لا يريد ان يخذل أباه أو ان يراه في غير استطاعة ، فكان حل هذه المشكلة العويصة التى استعصت عليه ولخصها في كلمتين " ضيف ولا قرى " : أيا أبت اذبحنى ويسر له طعما " . وهذا الايجاز لهو أكبر دليل على بيان ما يدور في داخل النفس (١٨) فليس هناك مجال للسؤال والجواب ، ليس هناك مجال للبحث عن حلول ، فالطريق مسدود ، بيداء لم يعرف بها ساكن رسما ، وكذلك الأب فبالرغم من قول الابن : أيا ابت، وهى تحرك في النفس مشاعر الأبوة التى تعنى الرأفة والرحمة . إلا أن طبيعته الكريمة كما أرادها الشاعر – قد ابتعدت عن هذه المشاعر وأبعدتها عن الحسبان ، ولكن الصراع الداخلي بين الإقدام على العمل "الذبح" والإحجام عنه قد بلورته جملة " فروى قليلاً ثم أحجم برهة " وعندما نقرأ هذا الحوار الأدبي بين الأب وابنه ، نجد أنه حوار معبر تعبيراً بيناً يغنى عن كل استرسال، فالأب يحدث ربه ، والإبن يحدث أباه ... ولكن الكلمات تخبرك عن جياشة في النفس ، سواء كانت لدى الأب أو لدى الإبن ، وهذا الموقف يغنيك عن كل حوار فيه استرسال ، فلو استرسل في الحوار لفقد الحوار قيمته ولما عبر – بصدق – عن الموقف كما صوره لنا الحطئية . ومع أن الأبيات فيها خلاف حول عصرها ، حيث ينسبها البعض إلى العصر الجاهلي ، وينسبها الآخرون إلى العصر الإسلامي فألفاظها وتراكيبها على كل حال – تناسب الغرض – فليس فيها جفاء ولا غلظة وليس فيها ابتذال أيضاً .

ومن خلال ما قدمنا يتضح لنا أثر الحوار الأدبي في تعليم العربية للناطقين بغيرها ، فليس معنى الحوار الاسترسال في الحديث بدون داع ، وإنما الحوار صورة صادقة ، أو يجب أن يكون صورة صادقة لما يتطلبه الموقف وخاصة إذا علمنا بأن الحوار هو التجاوب ، ونحن بصدد الحديث عن الحوار الأدبي – نعنى " الجمل الحوارية" فسواء كانت بالإيجاز أو بالاطناب فلا مشاحة أنها

يجب أن تؤدى الغرض المطلوب بصورة مرضية ، وكذلك نجد أثر ذلك في تعليم كيفية الحوار الأدبي مع الآخرين فالشاعر يخاطب ربه في أدب جم مناجياً إياه:

هيا رباه ضيف ولا قرى بحقك لا تحرمه تاالليلة اللحما

والابن يتحدث إلى أبيه بقوله : أيا أبت ..

وهذا يعكس أثر البيئة العربية السليمة في تنشئة أبنائها ، مما يعكس قيماً أخلاقية نبيلة قد يحتاجها البعض في حياتهم .

وفي الحوار ما يصور تحمل المسؤولية ، وهى مسؤولية ملزمة من الناحية الأخلاقية ، وليست ملزمة من الناحية القانونية فإكرام الضيف خلق عربي أصيل ، حتى مع العدم وفقدان طرق الإكرام ، ولذلك عبر الحوار عن الحيرة وعدم القدرة على القيام بهذه المسؤولية ، فلم يعتذر للضيف بقلة الحيلة ، ولكنه جد في الطلب فلجأ إلى الله ، وقد ورث ابنه هذا الخلق النبيل ، فقدم نفسه فداءً وتضحية من أجل المحافظة على هذه القيم الاجتماعية . فهذه كلها انعكاسات تؤثر تأثيراً قوياً ومباشراً في تعليم اللغة العربية لغير الناطقين بها ، حيث جاء هؤلاء من بيئات شتى ، ولكل قيمه النابعة من بيئته ، وهذا الحوار الأدبي يفتح عين الدارس على آفاق جديدة أثناء اكتسابه اللغة(١٩) فهى تعلمه أدب الحوار وكيفية التعامل مع الآخرين بمستوياتهم المختلفة ، فهناك فرق بين الحديث مع الأب والحديث مع الزميل ، الحديث مع الكبير والحديث مع الصغير ، هذه انعكاسات سلوكية نتيجة للمعرفة اللغوية ، يتأثر بها طرق استخدامه للغة فليس اللغة مجرد كلمات ، وتعبيرات ملقاة ، وإنما هي طرق توظيف هذه الكلمات وهذه التعبيرات بصورة طبيعية في الحياة اليومية .

كذلك يتعلم الدارس متى يتحدث ، ومتى يصمت ، وكيف يصمت ، هل صمت تفكير أو خجل أو عجز عن الحديث أو غير ذلك ... فهذه الأشياء لا

تدرك إلا بطريقة الحوار الأدبي ، وتحليله لأن الحوار يعبر بصدق عن المواقف الطبيعية ويختلف عن طريقة سرد الحوادث أو الطريقة القصصية ، وإن كان كل منهما يؤدى دوره في التعليم .

فإذا انتقلنا إلى الحوار الأدبي الفني وأعنى بذلك طريقة المنولوج وجدنا في النصوص الأدبية ما يمثل هذا اللون أفضل تمثيل وأعنى بذلك قصيدة عبدالله بن رواحة(٢٠) يخاطب نفسه في غزوة مؤته بعد أن تسلم الراية ، واستشهد قبله اثنان من حملتها هما زيد بن ثابت وجعفر بن أبي طالب . يقول ابن رواحة :

يانفس إلا تقتلي تموتى

هذا جمام الموت قد صليت

وما تمنيت فقد أعطيت

إن تفعلي فعلها هديت

أن تسلمي اليوم فلن تفوتي

أو تبتلي فطالما عوفيت

وإن تأخرت فقد شفيت

هل أنت إلا أصبع دميت

وفي سبيل الله ما لقيت

وعند قراءتك الأبيات السابقة تجد أن الشاعر يخاطب نفسه وكأنما يعرض لها حقائق الموت والحياة ، فالحياة فانية لا تدوم ، فكأنما يستحثها على الصمود، لأن للموت رهبة ، ولكن هذه الرهبة تزول بتحقيق الهدف الذي يسعى إليه الإنسان ، والشاعر هنا يسعى إلى تحقيق الشهادة . فهى محاورة

أدبية فيها تعليل وترديد للنفس بين الإقدام والاحجام وهى صورة صادقة لهذا الصراع بين حب الحياة وأثرة الشهادة . ثم انتصار " للآخرة " .

وهذا الحوار عكس شيئاً مهماً يقرره علماء النفس في العصر الحديث ، وهو أن الشجاع يعرف قيمة الحياة ويعرف الخوف أيضاً ويدركه ، فليس من الشجاعة عدم التدبير والتقدير للأمور ، فالأمر يحتاج إلى موازنة ، فالذي لا يعرف الخوف ليس شجاعاً بل هو التهور في الصميم ، والذي لا يعرف الشجاعة هو الجبان الخانع ، وليس بالعاقل المتدبر . هذا التقرير النفسي قد جسده الشاعر العربي بفطرته الملهمة وعبر عنه على أفضل ما يكون التعبير ، وما علم النفس إلا استقراء للواقع . فبدأ الحوار بقوله : يانفسُ ، وهو إشارة الى طبيعة النفس البشرية عامة التي تؤثر الحياة على الموت ، فيخاطبها الشاعر مباشرة إلا تقتلي تموتي ، لأن لها أجلاً لا ريب فيه فالفناء بالقتل أو بالموت عند الأجل ، وهذه الموازنة أدت به إلى تفضيل القتل بشرف وعزة ونبل رضا لله بالاستشهاد في سبيله ويضرب لها المثل بسابقيه (زيد بن ثابت ، وجعفر بن أبي طالب) فإن لها فيهما أسوة وقدوة ، فقد سبقاه إلى الجنة ، وهاهي الفرصة قد سنحت للشهادة فنيل الشهادة أمر قد لا يدركه كثير من الناس ، بل قد يموت أحدهم من أقل الأسباب وأهونها . هل أنت إلا إصبع دُميت ؟. ونلاحظ أن هذا الحوار طرفه يبدو واحداً في ظاهره ، ولكنه في الحقيقة تصوير لما يمكن أن يدور في الداخل ، فصليل السيوف ، وصهيل الخيول ، وإزهاق الأرواح ، وتلاحم الكماة ، كل هذا يجعل في النفس (النفس البشرية) مجالاً للتردد وأثرة الحياة ، فكأن النفس نفس الشاعر تحدثه عن الحياة بنعيمها وبهائها وزينتها ، فيحدثها هو عن أن هذا كله زائل غير مضمون وأن العاقبة للشهداء " والشهداء عند ربهم لهم أجرهم ونورهم " فتتم الموازنة تتلوها المفاضلة فتندفع النفس إلى طلب الشهادة اندفاع تدبير وتقدير ، لا اندفاع تهور أو تمرير .

وهذه الأبيات لها أثرها في المتعلم الناطق بغير العربية ، فهى تفسح له المجال للاطلاع على ثقافة المسلمين (٢١) ومدى اعتزازهم بهذه الثقافة لأنها ليست ثقافة عابرة ، وإنما هي ثقافة متجذرة في النفس منشؤها الإيمان بالله ورسوله وطاعتهما ، والتضحية بكل غال ونفيس عملاً بقوله تعالي :" **إن الله اشترى من المؤمنين أنفسهم وأموالهم بأن لهم الجنة** ...سورة التوبة) .

كذلك يتعلم الدارس منها فضل الإيجاز اللغوي البليغ ، فليس معنى الحوار كما ذكرنا قبل – الاسترسال بدون فائدة – وإنما ينصب معناه على التعبير عن المعنى المراد في أوجز صورة ممكنة (ما قل ودل) . فضلاً عن ذلك من الممكن من خلال هذا الحوار الأدبي معرفة بعض القواعد النحوية المرتبطة بالمعاني ، كاستخدام حرف النداء ، واستخدام أدوات الشرط المختلفة ، وأدوات الربط الأخرى ، إلى جانب معرفة بعض الأساليب البلاغية اليسيرة (٢٢) كالاستفهام وغرضه في قوله: (هل أنت إلا إصبع دميت ؟!) وإذا ما تأملنا العديد من النصوص المقررة من خلال تدريس اللغة العربية التى نستقى منها هذه النصوص ، لم نجد نصاً يخلو من الحوار سواء كان حواراً صريحاً كقصيدة الحطيئة أو كان حواراً ضمنياً يستشعره المتعلم من خلال قراءته للنصوص الأدبية ، فأمرؤ القيس يقول لصاحبه:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل

بسقط اللوى بين الدخول فحومل(٢٣)

ويخاطب الليل قائلاً :

فيالك من ليل كأن نجومــه

بكل مغار القتــل شُــدت بيذبل

وزهير بن أبي سلمى يخاطب في معلقته الربع (٢٤)

فلما عرفت الدار قلت لربعها

ألا أنعم صباحاً أيها الربع واسلم

ويخاطب هرم بن سنان والحارث بن عوف :

يميناً لنعم السيدان وجدتما

على كلٍ حال من سحيل ومبـــرم

تداركتما عبساً وذبيان بعدما

تفانوا ودقّوا بينهم عطر منشــــم

فأصبحتما منها على خير موطن

بعيدين مها من عقوق ومأثـــــم

والنابغة الذبياني في اعتذاره للنعمان(٢٥) :

فلا تتركنى بالوعيد كأننــــــــى

إلى الناس مطلى به القار أجرب

وذلك أن الله أعطاك ســــورة

ترى كل ملك دونها يـــــتذبذب

فإنك شمس الملوك كواكـــب

إذا طلعت لم يبد منهن كوكـــب

بل إن عنترة بن شداد لايكتفى بحواره مع عبله(٢٦) بقوله :

هلا سألت القوم ياابـــــنة مالك

إن كنت جاهلة بما لم تعلمـــــي

يخبرك من شهد الوقائع أنـــــني

أغشى الوغى وأعف عند المغنم

وإنما يحاور فرسه وفرسه يحاوره بغير لغته :

فازور من وقع القنا بلبانـــــــه

وشكـــا إليّ بعــبرة وتحمــحم

لو كان يدرى ما المحاورة اشتكى

ولكان لو علم الكلام مكلمـــــي

وهذا عروة بن الورد يخاطب زوجته(٢٧) :

ذريني للغـــنى أسعـــى فإنـــــى

رأيت الناس شرهم الفقــــــير

والشاعر طرفة بن العبد يحدث زاجره(٢٨):

ألا أيهذا الزاجرى أحضر الوغى

وأن أشهد اللذات هل مخـلدي

فإن كنت لا تستطيع دفع منيتي

فدعنى أبادرها بما ملكت يدى

لعمرك إن الموت ما أخطأ الفتى

لكالطول المرخى وثنياه بالـــيد

وحسان بن ثابت يتحدث عن فتح مكة ، ويخاطب المشركين (٢٩):

فإما تعرضوا عنا اعتمرنـــــا

وكان الفتح وانكشف الغطـــاء

وإلا فاصبروا لجلاد يـــــوم

يعز الله فــيه مـــن يشـــاء

ألا أبلغ أبا سفيان عنـــــي

فأنت مجـوف نخـب هـواء

بأن سيوفنا تركتـك عبـــداً

وعبد الدار سادتها الإمـــــاء

وبالطبع لا نستطيع أن نورد كل ما يمثل صورة الحوار الأدبي في المقررات المنهجية ، وهي ليست قاصرة على الشعر فقط ، ولعلنا نجد في (كتاب كليلة ودمنة) مايُعد نموذجاً للحوار الأدبي القصصي في صورة " قال" أو " أجاب" ففى الدرس السابع من دروس القراءة الكتاب الأساس الجزء الخامس ص ١٨٨ قصة الفأر والقط. ثم إن الفأر مشى نحو القط فحياه ، وقال له كيف حالك؟ أجاب القط:كما تحب ، في شدة وسوء ، قال الفأر : وأنا اليوم رفيقك في الشدة ، وإنى أرجو لك الخروج منها كما أرجوه لنفسى ...

إذن فلغة الحوار الأدبي هي اللغة المعتمدة في غالبية الحديث ، لأن الحديث أي حديث لابد له من مخاطب ومخاطب ، وهذه هي لغة الحوار الأدبي كما سبق وأن أسلفنا القول لما لها من تأثير نفسي ولغوي وثقافي في المتلقى من دارسي اللغة.

جملة الحوار الأدبي :

هل يتم الحوار الأدبي بالجملة الفعلية ، أو بالجملة الاسمية ؟ وهل تكون الجملة تامة مكتملة الأركان ، أم ناقصة فيها بعض الحذف أم يكتفى بالإشارة والايماءة؟

في الواقع هناك عدة عوامل تحكم لغة الحوار الأدبي تتمحور جميعها في شخصية المتحاورين ، وثقافتهم ، ومادة الحوار ، والعوامل البيئية والعوامل النفسية ، والحقبة التاريخية التى تم فيها الحوار ، ونوعية العمل الأدبي شعراً أو نثراً ... الخ . ونحن – هنا – عندما نتحدث عن اثر الحوار الأدبي في تعليم اللغة العربية للناطقين بغيرها ، فإنا نتحدث عن لغة لها من الخصائص الفريدة ما ليس لغيرها ، فاللغة العربية لها خصائصها الصوتية ، والصرفية ، والدلالية . ومن ذلك حرية التقديم والتأخير في عناصر الجملة . يقول العصيلي(٣٠) ومن أبرز سمات اللغة العربية حرية التقديم والتأخير في عناصر الجملة Free word order وتلك سمة يندر وجودها في لغة من لغات العالم وبخاصة اللغات الأوربية كالانجليزية والفرنسية ، والفضل في هذه الحرية يعود إلى وجود الإعراب الذي يحدد الفاعل من المفعول بصرف النظر عن وضعه في الجملة من حيث التقديم والتأخير..أهـ ونرى أن الأمر يتعدى ظاهرة الإعراب ببيان الفاعل والمفعول ، إلى معانى الكلام نفسه ، فلو قلنا : الكتابُ قرأته ، فهى تختلف في معناه عن قولنا : الكتاب قرأته. فعلماء النحو يجيزون التعبيرين من حيث الشكل(٣١) الكتابُ قرأته والكتاب قرأته ، وعلماء البيان يرون أن الجملتين مختلفتان من حيث الدلالة ، مما لا مجال إلى الإسهاب فيه في هذا البحث ، ولكننا نتحدث عن جملة الحوار الأدبي بما يقتضيه الموقف الحواري لأن التقديم والتأخير في الجملة ، والحذف والذكر ليس على إطلاقه وإنما هو مفيد بأشياء أطالت فيها كتب النحو والبلاغة .

وقد يطرأ على الجملة تغيير في ترتيب أجزائها ، فيأتى الخبر قبل المبتدأ ويتقدم الفاعل ، في المعنى – وهو المبتدأ على الفعل .

ولا يعني ذلك أن ترتيب أجزاء الجملة قد حدث فيه خلل أو اضطراب بل إن ما حصل كان مقصوداً في ذاته لغرض أراده المتحدث بناءً على ما يتطلبه الموقف اللغوي . فعلماء اللغة يرون أن الكلام المنطوق أو المكتوب مرتب حسب ترتيب الأفكار في نفس المتحدث يخبرك عن مشاعره ، أو هو مرآة لما يدور بخلده ، وهذه خاصية لغوية عربية محضة لا توجد في اللغات الأوربية مثلاً . فلا يوجد تقديم الفعل على الفاعل في اللغة الفرنسية مثلاً إلا في حالة الاستفهام فقط فتقول متسائلاً(٣٢) vas – tu a'l'universite' aujourd'hui? بمعنى هل تذهب إلى الجامعة اليوم ؟ وقد تقدم الفعل(vas) أي أتذهب على الفاعل (tu) أنت في هذا الأسلوب الاستفهامي . أما في غير ذلك فلا توجد هذه الظاهرة ، وإنما تبدأ الجملة بالفاعل (أي ما نسميه في العربية المبتدأ) ثم الفعل ثم التكملة فللإجابة على السؤال السابق . يمكن أن نقول : oui, je vais a'l'universite' aujourd' hui أو باستخدام ضمير المكان (y) بدلاً من (الى الجامعة) فنقول : oui j' y vais aujourd'hui فالأمر في اللغة العربية مختلف ، ولذلك كثر الحديث عن مفهوم الجملة حتى إن هناك خلافاً بين النحويين حول مفهوم الجملة الإسمية والجملة الفعلية لا من حيث الشكل ، ولكن بحسب المسند وهو الحدث ، أو المخبر به ، والمسند إليه وهو المخبر عنه فإن كان كلاهما اسماً أو بمنزلة الاسم فالجملة اسمية ،وإن كان فعلاً (٣٣) أو بمنزلة الفعل(c) فالجملة فعلية ، وهذا يحتاج إلى بحث مستقل ليس موضوعه هذه الصفحات . بل إن هناك الجملة الظرفية التى يكون المسند ظرفاً(٣٤) وعملية التقديم والتأخير في الجملة ليست اعتباطاً وإنما نخضع (٣٥) كما ذكرنا لاحتياجات الموقف اللغوي ، فقد ذكر الأستاذ العقاد(٣٦) الفرق بين حضر محمد ، ومحمد حضر ، ففى الجملة الأولى يؤكد على الفعل أي الحدث المتجدد أو الخبر ذاته فتقديم الفعل هنا مطلوب ، إذا كان السامع يهمه الحضور أو القدوم على إطلاقه سواء كان القادم محمداً أو غيره ، وقد يكون تأكيداً على

أن محمد قد جاء بالفعل في مقابل الانصراف وفي الجملة الثانية تأكيد على الفاعل (محمد) فهو الذى جاء لاغيره .إذن فالتقديم والتأخير أو الحذف والذكر له أغراض بلاغية دلالية مفصلة في كتب البلاغة وهو موضوع اهتم به النحاة أيضاً بصورة تقعيدية ولكن ما يهمنا نحن في هذا المجال هو ان نذكر الحقائق الآتية:

١ – التغيير في نمطية الجملة خاصية تتميز بها اللغة العربية .

٢ – الحذف والذكر والتقديم والتأخير قد يتطلبه الموقف الحواري الأدبي وتساعد قواعد اللغة العربية على ذلك .

٣ – الحذف والذكر والتقديم والتأخير هو صورة تعكس مايدور في ذهن المتحدث.

٤ – ربما يُكتفى بالإشارة أو الإيماءة في الموقف اللغوي الحواري .

٥ – تغيير نمطية الجملة يجعل المتحدث له الحرية في التعبير دون حرفية القواعد مما يعكس ما بداخله .

ولذلك وجدنا أن أسلوب الحوار الأدبي له خصائص ومعالم تختلف عن نمطية التركيب ، وخاصة أن اللغة العربية لغة واسعة تتفاوت فيها قدرات المتحدثين ، وتتباين استعداداتهم ومدى نمو قدرتهم واستيعابهم لها .

تأثير لغة الحوار الأدبي في الدارس نفسياً ولغوياً ، معرفياً ثقافياً.

للغة الحوار تأثير كبير فيمن يدرسون اللغة العربية من غير أهلها . فهناك مشكلات نفسية ، ولغوية ومعرفية ، يقوم الحوار الأدبي في بعض الأحيان بمعالجة هذه المشكلات وإليك طرفاً منها .

أثر الحوار الأدبي نفسيًا :

يعاني دارسو اللغة العربية من الناطقين بغيرها من بعض المشكلات النفسية بعضها يتصل بالمتعلم أو الدارس ، وبعضها يعود إلى خلفيته اللغوية والثقافية(٣٧) فيما يتصل بالمتعلم نوجزه في :

١ ـ الدافع نحو التعلم : ويتمثل في حاجة الدارس إلى الاتصال باللغة الهدف ، وهذه الدافعية متوفرة لدى الدارس بالمعهد حيث أن الطلاب أغلبهم إنما جاءوا ليتعلموا لغة القرآن الكريم والحديث الشريف لغة دينهم . ومن هؤلاء من نال أعلى الشهادات العلمية في تخصص آخر . واللغة الحوارية الأدبية تعينهم وبسرعة إلى التآلف مع اللغة الهدف وتزرع الثقة في نفوسهم بأنهم قادرون على التعامل مع هذه اللغة وخاصة منهم من يحفظ بعضاً من القرآن الكريم . ونعنى هنا بقولنا الاتصال باللغة الهدف، المعنى الواسع الكبير لهذا التغبير فهذا الاتصال يشمل اللغة ذاتها ، ويشمل أيضاً مجتمع اللغة والتواصل مع الناطقين بها في هذا المجتمع . وهذا أمر ميسور للدارسين في معهدنا حيث يجد لغة الحوار في كل وقت وفي كل مكان في الجامعة ، في المسجد ، في الشارع ، في البنك ، ففى كل هذه الأماكن مادة للحوار ربما لا يرقى إلى الحوار الأدبي ولكنه بالطبع وسيلة لا غاية .

أثر الحوار الأدبي لغوياً:

لكل لغة خصائصها ، كما أن لكل قوم خصائصهم ، واللغة العربية لها خصائصها كما سبق القول – الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية ، وقد تتفق هذه الخصائص مع بعض اللغات ،وقد تختلف مما قد يشكل صعوبة أو سهولة لدى الدارس ، فمثلاً : المعروف عن اللغة العربية أنها لغة اشتقاق ، فالمادة أو الجذر اللغوي نستطيع أن نصيغه في أكثر من شكل . فمثلاً مادة ك ت ب (كتب) هذا الجذر اللغوي الثلاثي يمكن أن يصاغ منه : كاتِب – كتاب – كاتَبَ مكتوب – كتابة – مكتب – كُتب – وهذا الاشتقاق غير موجود بهذه الطريق المطردة المنظمة – في اللغات الأوروبية ، فلا توجد في اللغة الفرنسية هذه النوعية – الاشتقاق – بهذه الصورة ، وإن وجدت فهى قليلة جداً، وليست مطردة ، وليس لها قاعدة . فمثلاً الفعل كتب هو بالفرنسية ecrire لانستطيع أن نصيغ منه ما تم صياغته في العربية ، فنجد كُتب ecrit أو ecrite وكتاب livre وكاتب (مؤلف) ecrivain ومكتب bureau ، فالأمر يختلف تماماً ، فاللغة العربية – في اشتقاقها – تحكمها القواعد أما في الفرنسية فتعتمد على السماع .

فما حدث للفعل ecrire لايطبق بالضرورة على باقي الأفعال ، فالفعل أخذ prendre نجد (آخذ) prenant ومأخوذ pris ولا ينطبق هذا بالضرورة على الأفعال الأخرى ، صحيح أن هناك بعض القواعد الحاكمة أو شبه الحاكمة لهذا الاشتقاق ولكنها ليست تقعيدية مطردة كالحال في اللغة العربية .

ويقول الدكتور عبدالصبور شاهين في كتابه " في التطور اللغوي " ص ٣٤ (أما بالنسبة إلى اللغات الهندية ، الأوردية ، والفرنسية مثلاً من بينها، من فصيلة اللغات اللاتينية ، فإنها تعتمد على ما يسمى (RADICALE) أي الثابت وهو عبارة عن مجموعة من الأصوات ، خليط من الصوامت ومن المصوتات تعتبر كتلة صماء لا يقتحمها غالباً أي تغيير أو تحويل ، ويجرى استخراج الصيغ المختلفة من هذا(الثابت) بوساطة السوابق واللواحق الدالة على معاني

الصيغ .ولنأخذ مثالا على هذه الفكرة ، الثابت (SABL) فقد استخرجت منه الفرنسية كلمات كثيرة مثل Sablerie- sabler –sable – desensablement ensablement – .وذلك بوساطة اللواحق والسوابق التى نراها ، دون أدنى تدخل في بنية الثابت (Sabl) وليست هناك طريقة أخرى للاشتقاق في الفرنسية ، غير هذه الطريقة التى يطلق عليها كلمة (Affixation) أي : الالصاق) والحوار الأدبي يعطي فرصة كبيرة لحفظ بعض الجمل تساعد على معرفة القاعدة .

كذلك من المعروف تميز اللغة العربية بظاهرة التنوين . وهي ظاهرة صوتية لا مثيل لها عند الدارسين القادمين من بلاد تتكلم الانجليزية أو الفرنسية مما يشكل صعوبة لديهم عند تعلمهم اللغة العربية . فجملة : محمدٌ قائمٌ أمام بيت كبير يقرأ جريدة سعودية هذه الجملة من الناحية الصوتية ، يجد الدارس المبتدىء فيها صعوبة ، فمتى يقول بالضم أو بالكسر أو بالفتح ؟ مع الاختلاف الصوتي للتنوين سؤال تجيب عنه لغة الحوار الأدبي التى تعود الدارس على النطق السليم ، وحتى ولو لم يفهم في بداية الأمر القاعدة الحاكمة لذلك أو يستطيع تطبيقها ودليل على ذلك ما نجده عند سماعنا تلاوة القرآن الكريم لدى هؤلاء الدارسين ممن حفظ منهم شيئاً منه ، فهم لا يكادون يخطئون، مع أنهم لا يعلمون قاعدة ، ولا يطيقون شيئاً تعلموه ، بل هي المحاكاة الصوتية بكل ما فيها من اتساع . وهذه خاصية اختصت بها لغة القرآن الكريم . وصدق الله القائل : **(ولقد يسرنا القرآن للذكر فهل من مدكر سورة القمر الآية ٢١)**.

أثر الحوار الأدبي في المعرفة والثقافة :

من المشكلات التى تواجه الدارس هنا بعض المشكلات المعرفية الثقافية ، فإذا تجنبنا الحديث عن مفهوم المعنى الحقيقي والمعنى المجازي للدلالات اللفظية ، وتطرقنا إلى بعض المفاهيم والاصطلاحات الضرورية للثقافة

الجديدة التي ينشدها الدارس من وراء دراسته اللغة العربية ، فإن الحديث عن المعاني الإسلامية ، وخاصة في مرحلة متطورة يوضحه الحوار الأدبي ، فمثلاً كلمة " الصلاة " ربما لا تعنى شيئاً ذا بال في لغة الدارس الأوربي في معناها الأوربي ولكنها لها مدلول كبير في اللغة العربية ، فإذا قلت الصلاة تمثل في ذهن السامع العديد من الأعمال ، أعمال الصلاة . فإذا ما سمعنا قوله تعالي : **(إن الله وملائكته يصلون على النبي)** اختلف هذا التمثل ، واذا سمعنا " **وصل عليهم إن صلاتك سكن لهم** " كان الأمر مختلفاً تماماً . فاللفظة في حد ذاتها لها معنى معجمى ، ولها معني دلالي والعبرة بالمعنيٰ الدلالي ، لأن هذا ما يراد فهمه ، ولا ريب أن اللغة الحوارية الأدبية تقضى على هذه المشكلات لا نقول دفعة واحدة ، ولكن أقول إنها عامل فعال مؤثر في القضاء على بعض هذه المشكلات الآنفة الذكر . ونحن هنا لا نتحدث عن المشكلات العامة التى تواجه الدارس عامة في تعلمه اللغة العربية ، وإنما نوجه نحو بعض المشكلات التى يساهم الحوار الأدبي في التغلب عليها ، أما عن بقية المشكلات ، فهذا موضوع آخر يحتاج إلى بحث قائم بذاته . وليس في مجال الحوار الأدبي فقط .

خاتمة وتوصيات

عرف علماء اللغة العديد من طرق التدريس في ميدان تعليم اللغات الأجنبية ، وقد استبعد بعض اللغويين التطبيقيين طريقة الحوار الأدبي ، وإنما اعتبروها أنشطة وأساليب يمكن أن تستخدم في أي طريقة من طرائق التدريس(٣٨) ولكننا ومن خلال ما سبق الحديث عنه نستطيع أن نبين نتائج الحوار – وباختصار – فيما يلى:

١- ينمى الحوار الثروة اللغوية لدى الدارس بأقصر الطرق وأنجعها فاعلية حيث تتكون الجملة الحوارية الواحدة من أكثر من كلمة ، موظفة توظيفاً طبيعياً.

٢- ينمى الحوار ثقة الدارس بنفسه ، ويحدث الألفة بينه وبين اللغة الهدف فلا يستصعبها ، بل تكون لغة الحوار حافزاً له على المضي فيها بثقة وبلا رهبة.

٣- يساعد الحوار الأدبي على الإرتقاء بلغة الطالب ،في مرحلة لا حقة بعيداً عن استخدام المفردات وحفظها بصورة غير توظيفية .

٤- تساعد لغة الحوار على دراسة الطالب لقواعد اللغة العربية ، سواء كانت نحوية أو صرفية أو غير ذلك ، في بيئتها الطبيعية (الجملة) بدلاً من الدراسة الذهنية التى لا تسمن ولا تغنى من جوع فتسهل عملية التعلم والتطبيق في آن واحد .

٥- تساعد لغة الحوار على قيام دراسة تقابلية واسعة واستخدام تعبيرات ومصطلحات خاصة بكل لغة ، وهذا لا يتسنى إلا عن طرق الجمل الحوارية

٦- تساعد لغة الحوار على تمثل اللغة بصورة صحيحة طبيعية واستخدام النبر وطريقة التلوين الصوتي .

٧- تساعد لغة الحوار على إشتراك الدارس في الأنشطة المختلفة (كالنشاط المسرحي) والتى تعتبر من الأعمال المدعمة للعمل التربوي ، والتي تساعد الدارسين في قوة الاستيعاب .

٨- تساعد لغة الحوار الدارسين على الاستخدام الأمثل لمذخوراتهم اللغوية .

٩- تساعد لغة الحوار الدارسين على حرية الفكر وإطالة التفكير وتلقائية التعبير وإيجاد البدائل اللغوية للموقف الواحد ، ونلاحظ أن (اللغة) أي لغة ، ماهي إلا قوالب مخزونة في العقل يستوعبها الإنسان .

وبعد :

فقد تحدثنا في هذا الموضوع (الحوار الأدبي) وأثره في تعليم اللغة العربية للناطقين بغيرها ، وبينا أثره وقيمته التى لا بديل عنها ونود أن نوجز بعض التوصيات بهذا الخصوص :

١- يجب أن يخصص المعهد وقتاً أسبوعياً (ساعتين) خاصاً بتنشيط لغة الحوار على أساس أن اللغة في صميمها حوار .

٢- أن يكون هذا الوقت غير منهجي ، بمعنى أن تترك الحرية للدارس على احضار مادة حوارية يستطيع أن يناقشها هو وزملاؤه ، ولا مانع أن يستعينوا بخبرة المعلم في مضمون هذه المادة ، وأن يؤدى المعلم دور الموجه لهؤلاء الدارسين ، مع إبداء الملاحظات في آخر الدرس ، وليس أثناء الحوار .

٣- أن يقوم المعهد بدورات تنشيطية خارج وقت الدرس يتم من خلالها الاحتكاك بالمجتمع الخارجي ، على أن يترك المعلم للطالب حرية التعامل

مع الآخرين ويدون ملاحظاته ثم يناقشها خلال درسه . ويتم التنسيق في ذلك مع

٤- يقوم المعلم – أحيانا – بتحليل المادة الحوارية الأدبية لبيان ما اشتملت عليه من قواعد صرفية ونحوية وبلاغية ...على أن يشرك الدارسين في هذا العمل ليقوموا هم بأنفسهم باستخلاص وبيان هذه القواعد.

٥- استخدام " النظرية التقابلية " بين الجملة الحوارية المعينة ومثيلتها في لغة بعض الطلاب ، وليكن ذلك في الإنجليزية أو الفرنسية طالما أن طلاب المعهد أكثرهم ينقسمون في إجادة هاتين اللغتين .

الهوامش

١- لسان العرب لابن منظور ت ٧١٦هـ

٢- القاموس المحيط للفيروز ابادي ت ٨١٧هـ

٣- تاج العروس للمرتضي الحسيني ت ١٢٠٥هـ

٤- انظر كتابنا دراسة الأدب العربي لغير الناطقين بالعربية ص ١٨ وما بعدها فإن غير الناطقين بالعربية يدخلون في صميم العملية التعليمية لدراسة الأدب التى تتيح لهم الحصول على أكبر قدر ممكن من المادة اللغوية ، إضافة الى منحهم الثقافة الإنسانية

٥- انظر الخطة الدراسية بما تحويه من أهداف المحادثة للمستويين الأول والثاني في قسم تعليم اللغة في معهد اللغة العربية للناطقين بغيرها ، بجامعة أم القرى .

٦- ظهر ذلك بوضوح من خلال الخبرة الذاتية المكتسبة في هذا المجال ، بجانب آراء بعض الباحثين .

٧- أفدنا كثيراً من بعض الطلاب الناطقين بالانجليزية أو الفرنسية النابهين منهم وسوف نرى أثر ذلك واضحاً فيما عرضوه لنا من أمثلة من واقع لغتهم إلى جانب دراستنا في اللغة الإنجليزية في مرحلة ما قبل الجامعة .

٨- انظر علم الأصوات تعريب د. عبدالصبور شاهين . مكتبة الشباب القاهرة ، الفصل التاسع : أشكال النبر ١٨٧وما بعدها .

٩- حيث لم يعرف الفرق الاسلام بين المرأة والرجل في التكليف بقدر الاستطاعة لكل منهما يقول تعالى : **(من عمل صالحا من ذكر أو أنثى**

وهو مؤمن فلنحيينه حياة طيبة ، ولنجزينهم أجرهم بأحسن ما كانوا يعلمون ... سورة النحل الأية ٩٧).

١٠- الكتاب الأساسي – الجزء الخامس ١٩٨٥م/١٤٠٥هـ.

١١- انظر " المرجع في تعليم اللغة العربية للناطقين بلغات أخرى .د.رشدى طعيمة ج ٢ص٤٩٧.

١٢- هناك عدة صور للكشف عن داخل الانسان منها :

١ – الحوار الداخلي ، ويستخدمه الأدباء.

٢ – الاستبطان ، ويستخدمه علماء النفس في معالجة الأمراض النفسية.

٣ – أسلوب "تيار الوعي" ويستخدمه الأدباء وخاصة في أوربا.

مفهوم تيار الوعي باختصار شديد : أنهم قسموا وضع العقل البشري في مراحل ثلاث :

أ – مرحلة الوعي والادراك ، وهذه المرحلة قابلة للتزييف ، لأن المتحدث يستطيع أن يستخدم عقله في تزييف الحقائق عمداً مع سبق الإصرار.

ب – مرحلة عدم الوعي أي فقدان الوعي فلا يستطيع أن يقول الواقع ، وبالطبع ليس تعمداً وإنما عدم دراية .

ج – مرحلة بين المرحلتين السابقتين وهي ما أطلق عليه الأدباء في أوربا : تيار الوعي لأنها تمثل مرحلة الصدق التلقائي لا التزييف الإرادي أو اللاإرادي.(انظر تيار الوعي في الرواية الحديثة) تأليف روبرت همفرى ترجمة د.محمود الرميعي – دار المعارف بمصر .

١٣- الكتاب الأساس ج ٦ ص ١١٠ .

١٤- راجع كتابنا (دراسات في المسرح - مطابع بهادر ١٤١٩هـ/١٩٩٨م)

١٥- موليير أحد الأدباء الفرنسيين في القرن السابع عشر ولد في عام ١٦٢٢م وتوفي في عام ١٦٧٣م ويعد أحد رواد الكوميديا الفرنسية .

١٦- اسمه جرول بن أوس ، ولقبه الحطئية ، وكنيته أبومليكة ، شاعر مخضرم عاش في الجاهلية وفي الإسلام ، وكان يهجو الناس تكسباً.

١٧- وهو أخذ النفس بالمرانة على الفضائل الاجتماعية ، والشيم الكريمة من حلم وكرم وشجاعة وصدق ثم التأثر بهذه المرانة لاكتساب الأخلاق الفاضلة والسيرة الحميدة في الناس .

١٨- انظر كتابنا دراسة الأدب العربي لغير الناطقين بالعربية .

١٩- وتوسيع أفقه الثقافي الذي يحصل عليه من كل نص أدبي ، حيث يساعد علي توسيع ذهنه ، ويزيد صلته بالحياة ، وفهمه لها ، وتجربته معها وحصاد تفاعله بها ، وكذلك القوة الوجدانية التى تذكي شعور الطالب (المرجع السابق).

٢٠- هو عبدالله بن رواحة كنيته أبومحمد ويقال أبوعمرو ، صحابي ، أنصاري خزرجي جليل كان ممن بايع الرسول صلى الله عليه وسلم ليلة العقبة ، شهد بدراً وما بعدها من الغزوات ، واستشهد في غزوة مؤته ، رضى الله عنه وأرضاه.

٢١- انظر كتابنا دراسة الأدب العربي لغير الناطقين بالعربية ص ٣٢ ومابعدها .

٢٢- لا نقصد الأساليب البلاغية دراسة الدرس البلاغي من خلال المصطلحات ولكن نعنى بذلك " التذوق الأدبي " وما يحمله من بلاغه التعبير في إيصال المعنى المطلوب من خلال النصوص الأدبية .

٢٣- انظر شرح المعلقات السبع للإمام الأديب أبي عبدالله الحسين بن أحمد ابن الحسين الزوزني – المكتبة التجارية – القاهرة ص ٤.

٢٤- المرجع الساق ص ٢١.

٢٥- المرجع السابق ص ٥٩ وما بعدها .

٢٦- الكتاب الأساسي " تعليم اللغة العربية لغير الناطقين لها الجزء الخامس القسم الأول ص ٣٢ .

٢٧- شرح المعلقات للزوزني ص ١١٨ .

٢٨- الكتاب الأساسي تعليم اللغة العربية لغير الناطقين بها ج الخامس القسم الأول ص ٤٢.

٢٩- انظر شرح المعلقات للزوزني ص ٤٨

٣٠- الكتاب الأساسي تعليم اللغة ج الخامس القسم الأول ص ٨٥

٣١- انظر في النحو العربي لمهدي المخزومي.

٣٢- هذا ما أفادنا به بعض الطلاب النابهين من الناطقين بالفرنسية وقد استوثقنا من ذلك بالعديد من الطرق عن طريق بعض الزملاء من متحدثي الفرنسية .

٣٣- انظر النحو المفصل للزمخشري ، وانظر أيضاً شرح المفصل لابن يعيش والنحو الوافي لعباس حسن .

٣٤- أشتات مجتمعات ، عباس محمود العقاد، دار المعارف – القاهرة١٩٨٨م

٣٥- اللغة الشاعرة مزايا الفن والتعبير في اللغة العربية ، العقاد – بيروت المكتبة العصرية .

٣٦- هذا بالنسبة إلى اللغات ذات الجذر الثلاثي ، واللغة العربية تتقدم على أخواتها بالقدر على استغلال الجذور الثلاثية في توليد صيغ جديدة ، بل إن ذلك من عبقريتها التى تكاد تنفرد بها . انظر في التطور اللغوي ، د.عبدالصبور شاهين .

٣٧- في دراسة حاسوبية أثبت الدكتور عبدالصبور شاهين أن ما استعمله القرآن الكريم من الكلمات التى أصول جذورها ثلاثية هو ثلث ما كان العرب يستعملونه في العصر الجاهلي . انظر دراسة إحصائية لجذور اللغة باستخذام الكمبيوتر . د.عبدالصبور شاهين .

٣٨- انظر دارسة احصائية لجذور اللغة باستخدام الكمبيوتر، د.عبدالصبور شاهين.

٣٩- يقول د.عوض المرسي في كتابه " ظاهرة التنوين في اللغة العربية ، يعتبر التنوين من الخصائص التى تنفرد بها اللغة العربية ، وظاهرة من ظواهرها التى لا تشاركها فيها لغة أخرى ، وقد اهتم به النحاة واللغويون قديماً وحديثاً فافردوا له باباً في مؤلفاتهم ، وتعرضوا له من ناحية أنواعه ، ووظائفه وآثاره الصوتية ، كما اهتم به علماء القراءات ، لما لاحظوا من تأثيره في بعض الحروف وما يترتب عليه من أداء هذه الحروف بطريقة صوتية معينة ، لأن ظاهرة التنوين لها أثرها في علم النحو والصرف والعروض والقراءات . انظر في الفكر اللغوي .د.محمد فتيح – دار الفكر العربي – الاصوات اللغوية .د. إبراهيم انيس .

٤٠- يقصد بطرائق تدريس اللغات ، تدريس المهارات اللغوية والتى غالباً ما تصنف في أربع مهارات (المسموع ، الحديث ، القراءة ، الكتابة) العصيلي . أساسيات تعليم اللغة العربية للناطقين بلغات أخرى ص ٢٧٣.

المراجع

١- اتجاهات حديثة في تعليم اللغة العربية للناطقين باللغات الأخرى ، د. على محمد القاسمي .جامعة الملك سعود بالرياض ١٣٩٩هـ.

٢- أساسيات تعليم اللغة العربية للناطقين بلغات أخرى ، د.عبدالعزيز العصيلي.

٣- أسس النقد الأدبي عند العرب ، د.أحمد بدوى – دار النهضة – مصر

٤- أشتات مجتمعات – عباس محمود العقاد – دار المعارف – القاهرة ١٩٨٨م.

٥- الأصوات العربية د.كمال بشر – مكتبة الشباب – القاهرة ١٩٩٤م.

٦- الأصول في النحو أبي بكر محمد بن السراج ، تحقيق عبدالحسين العقلي – مطبعة الأعظمي بغداد ج٢ ، ١٣٩٣هـ.

٧- بحوث في الرواية الجديدة ، تأليف ميشال بوتور ، ترجمة فريد أنطونيوس .

٨- تاج العروس للمرتضي الحسيني ت ١٢٠٥هـ

٩- تعليم اللغة العربية للناطقين بلغات أخرى ، د.محمود كامل الناقة – جامعة أم القرى ١٤٠٥هـ.

١٠- تيار الوعي في الرواية الحديثة .تأليف روبرت همفري ، ترجمة د.محمود الربيعي – دار المعارف – مصر .

١١- خصائص العربية وطرائق تدريسها .د.نايف محمود معروف، دار النفائس – بيروت .

١٢- دراسات في المسرح ، د. عبدالله أحمد العطاس، مطابع بهادر – مكة المكرمة ١٤١٩هـ/١٩٩٨م.

١٣- دراسات في علم اللغة العام ، د.كمال بشر،دار المعارف القاهرة ، ١٩٧٠م.

١٤- دراسة إحصائية لجذور اللغة باستخدام الكمبيوتر ، د.عبدالصبور شاهين – مكتبة الشباب – القاهرة ١٩٩٤م.

١٥- دراسة الأدب العربي لغير الناطقين بالعربية ، د. عبدالله بن أحمد العطاس مطابع بهادر – مكة المكرمة ١٤١٨هـ

١٦- دراسة البلاغة العربية في ضوء النص الأدبي للناطقين بغير العربية د.عبدالله أحمد العطاس ، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها ج١٥ ١٤٢٤هـ.

١٧- شرح المفصل لابن يعيش .

١٨- طرق تدريس اللغة العربية والعلوم الدينية ، لطعيمة وآخرين، دار الثقافة – القاهرة ١٩٨١م.

١٩- ظاهرة التنوين في اللغة العربية ، د. عوض المرسي جهادي ، مكتبة الخانجي بالقاهرة .

٢٠- علم الأصوات ، ترجمة وتعريب د. عبدالصبور شاهين ، تأليف بريتل هالمبرج – مكتبة الشباب – القاهرة ١٩٨٧م.

٢١- فن الكاتب المسرحي ، روجرز اسفيلوا ، ترجمة دريني خشبة – مكتبة نهضة مصر ط١ ١٩٦٤م.

٢٢- فن المسرحية ، على أحمد باكثير – معهد الدراسات العربية – القاهرة ١٩٥٨م.

٢٣- فى التطور اللغوي د.عبدالصبور شاهين – مكتب الشباب – القاهرة ١٩٩١م.

٢٤- في الفكر اللغوي ، د. محمد فتيح – دار الفكر العربي .

٢٥- القاموس المحيط للفيروز أبادي ٨١٧هـ

٢٦- الكتاب الأساسي لمعهد اللغة العربية ، الجزء الأول والثاني والخامس والسادس .

٢٧- اللغة الشاعرة ، مزايا الفن والتعبير في اللغة العربية ، عباس محمود العقاد – بيروت المكتبة العصرية .

٢٨- اللغة العربية معناها ومبناها ، د.تمام حسان – دار الثقافة – الدار البيضاء ١٩٩٤م.

٢٩- المرجع في تعليم اللغة العربية للناطقين بلغات أخرى ، الجزء الثاني د.رشدى أحمد طعيمة – جامعة أم القرى .

٣٠- معجم لسان العرب ، لابن منظور ت ٧١٦هـ

٣١- من أسرار اللغة ، إبراهيم أنيس – مكتبة الانجلو القاهرة ١٩٧١م.

٣٢- من قضايا اللغة العربية ، د.حسن ظاظا، دار النهضة العربية – بيروت ١٩٧٦م.

٣٣- المنهج الصوتي للغة العربية ، د.عبدالصبور شاهين - بيروت .

٣٤- النحو المفضل للزمخشري .

٣٥- النحو الوافي لعباس حسن – دار المعارف –القاهرة ١٩٧٥م.

٣٦- نشوء اللغة العربية ، الأب انستاسي ماري الكرملي ١٩٣٨م.

٣٧- نظرية النقد والفنون والمذاهب الأدبية في الأدب العربي الحديث ، د.محمد يوسف نجم .



دخول الصور غير المقصودة في العموم وأثرها في الأصول

د. محمد بن سعود بن راشد الحربي (*)

من المعلوم عند كل طالب علم أن العلم إذا مورس بالتعليم والبحث والمناظرة فإن المسائل تفتح بعضها بعضًا ، وإن من المسائل التي كنت أبحثها دخول الصور النادرة في العموم، فوجدت بعض العلماء يفرق بينها وبين مسألة دخول الصور غير المقصودة في العموم، فعزمت على بحث هذه المسألة عند الانتهاء من مسألة دخول الصور النادرة في العموم، فاستعنت بالله جل وعلا وبعدما انتهيت من مسألة دخول الصور النادرة شرعت في بحث كون الصور غير المقصودة هل تدخل في العموم أم لا ؟ فقسمت هذا البحث إلى :

تمهيد وثلاثة مباحث وخاتمة وفهرس :

فالمبحث الأول : في تأصيل المسألة والخلاف فيها وفيه مطالب :

المطلب الأول : في تأصيل المسألة والخلاف فيها .

المطلب الثاني : في تأصيل المسألة .

المطلب الثالث : في الفرق بين الصور غير المقصودة والصور النادرة .

(*) أستاذ مساعد بقسم القضاء – جامعة أم القرى – المملكة العربية السعودية

تمهيد :

إن الكلام عن مسألة معينة لابد قبل الحديث عنها بيان ماهيتها، إلا أن بعض المسائل قد تكون مندرجة تحت أصل عام يشملها ويشمل غيرها من المسائل، وعند ذلك لابد من بيان الأصل الذي تندرج تحته المسألة ثم بيان معنى المسألة من أجل أن تتضح لقارئ المسألة وضوحًا تامًا، ولذا لما كانت المسألة التي أرغب الكلام عنها مندرجة تحت أصل عام يشملها، كان لابد من بيان الأصل العام ثم بيانها، ولهذا أقول : إن المسألة التي أرغب الكلام عنها تندرج تحت ما يسمى عند علماء الأصول بالعام، وقد اختلفت عبارات الأصوليين – رحمهم الله تعالى – في بيان معنى العام :

فعرفه الغزالي [1] – رحمه الله تعالى – بقوله العام هو : "اللفظ الواحد الداخل من جهة واحدة على شيئين فصاعدًا" [2] .

وقال الزركشي [3] – رحمه الله تعالى – العام هو : "اللفظ المستغرق لجميع ما يصلح له من غير حصر" [4] .

إلا أن هذين التعريفين غير مسلمين بما يلي :

أما التعريف الأول : فهو منقوص من وجهين :

---

[1] هو أبو حامد محمد بن محمد الغزالي الشافعي، يلقب بحجة الإسلام، ولد بطوس ، كان عالمًا بالفقه والكلام، من مؤلفاته : "المستصفى ، والوجيز، والمنخول، توفي بطوس سنة ٥٠٥هـ ، ينظر ترجمته في : "طبقات ابن شهاب" ٢٩٣/١، و "طبقات السبكي" ١٩١/٦.

[2] "المستصفى" للغزالي ٣٢/٢ .

[3] هو محمد بن بهادر بن عبد الله الشافعي، ولد في مصر سنة ٧٤٥ هـ، كان عالمًا بالأصول والفقه والحديث والتفسير، من مؤلفاته : البحر المحيط ، وإعلام الساجد بأحكام المساجد، والبرهان في علوم القرآن، توفي سنة ٧٩٤هـ . ينظر ترجمته في : "الدر الكامنة" ١٨/٤ ، و "شذرات الذهب" ٢٧٨/٦ .

[4] "البحر المحيط" للزركشي ٥/٤ .

الأول : أنه غير جامع، فإن لفظي : المعدود والمستحيل، من الألفاظ غير الداخلة في الحد، وهي تدل على شيئين فصاعدًا .

الثاني : أنه غير مانع، فإن قول القائل : عشرة أو مائة ، داخلة في الحد، وهي ليست من ألفاظ العموم (1) .

فأما التعريف الثاني : فهو منقوض من وجهين كذلك :

الأول : أنه عرف العام بالمستغرق، وهما لفظان مترادفان، ولا يصح ذلك في الحدود لأن اللفظ المراد بيانه ليس المقصود منه بيان اسم العام، إنما المقصود منه بيان المحدود بالحد الحقيقي أو الرسمي .

الثاني : أن الحد غير مانع، لأنه يدخل فيه قول القائل : ضرب زيدٌ عمرًا، فهذا اللفظ مستغرق لما يصلح له، وليس هذا اللفظ عامًا (2) .

واعلم أن هذه الاعتراضات يمكن أن يجاب عنها إلا أن الأجوبة لا تكون أجوبة مرضية، ولهذا قال الإسنوي (3) ــ رحمه الله تعالى ــ : "وهذه الأسئلة قد يجاب عن بعضها بجواب غير مرضي لكونه عناية بالحد" (4) .

وبسبب هذا تجنبت الإتيان بالردود لضعفها (5) .

---

(1) ينظر لهذه الاعتراضات في : "الإحكام" للآمدي ١٨١/٢، و "العضد على ابن الحاجب" ٩٩/٢، و"نهاية السول" للإسنوي ٣١٨/٢ .

(2) ينظر : المراجع السابقة .

(3) هو عبد الرحيم بن الحسن بن علي بن عمر بن علي الأموي الإسنوي الشافعي، ولد بإسنا سنة ٧٠٥هـ، يلقب بجمال الدين كان أصوليًا بارعًا وفقيهًا شافعيًا ونحويًا منطقيًا ، من مؤلفاته : نهاية السول، والكواكب الدرية، والتمهيد، وشرح عروض ابن الحاجب ، توفي سنة ٧٧٢هـ بمصر ، ينظر ترجمته في : "شذرات الذهب" ٢٢/٦، و "الفتح المبين" ١٩٣/٢ .

(4) "نهاية السول" للإسنوي ٣١٨/٢ .

(5) ينظر لهذه الردود في : "العضد على ابن الحاجب" ١٠٠/٢ .

وبعد بيان بعض من عرف العام ، وبيان الاعتراضات على حده، فإن أسلم تعريف للعام من الاعتراضات – في نظري – هو تعريف ابن الحاجب [(1)] – رحمه الله تعالى – حيث قال : "العام ما دل على مسميات باعتبار أمر اشتركت فيه مطلقا ضربه" [(2)] .

شرح التعريف :

قوله : مـــا دل : جنس في التعريف يشمل كل شيء يدل على شيء .

قوله : مسميات : يدخل فيه كل شيء يصدق على كل واحد منها ذلك الأمر المشترك، كالمعدود والمستحيل ، ويخرج نحو : زيدٌ .

قوله : باعتبار أمر اشتركت فيه : يخرج أسماء الأعداد النكرة، كالعشرة ونحوها، فهي إن دلت على مسميات لكنها ليست باعتبار أمر اشتركت فيه الأجزاء، فإن المعنى الكلي [(3)] للعشرة لا يصدق على الآحاد التي هي أجزاؤه .

قوله : مطلقا : يخرج المعهود مثل : الرجال ، فإن دلالته على المسميات ليست مطلقة بل مقيدة بكونها معهودة .

قوله : ضربه : أي دفعة واحدة ليخرج النكره مثل رجل رجل ورجال فإنها دالة على مسميات لكن ليست دفعة على سبيل البدل [(4)] .

---

(1) هو عثمان بن عمر الكردي ، الشهير بابن الحاجب لأن أبوه كان حاجبًا عند الأمير، ولد بمصر سنة ٥٧٠هـ، كان عالمًا بالأصول والعربية من فقهاء المالكية، من مؤلفاته : منتهى السؤل والأمل، ومختصره، والكافية الشافية، توفي في الإسكندرية سنة ٦٤٦هـ ، ينظر ترجمته في : "شذرات الذهب" ٢٣٤/٥ ، و "الأعلام" ٢١١/٤ .

(2) "العضد على ابن الحاجب" ١٠٠/٢ .

(3) الكلي هو : الذي لا يمنع نفس تصوره من وقوع الشركة فيه كالأسد "إيضاح المبهم" للدمنهوري ٤٤ .

(4) ينظر شرح التعريف في : "العضد علي ابن الحاجب" ١٠٠/٢، و "بيان المختصر" للأصفهاني ١٠٧/٢.

بهذا التعريف يتبين – بإذن الله تعالى – أن العام هو كل شيء يدل على أشياء متعددة، مشتركة هذه الأشياء بمسمى واحد مطلقا غير معهودة دفعة واحدة .

مثال ذلك : كل مسلم يدخل الجنة – بإذن الله تعالى - ، فإن لفظة كل دلت على أشخاص هم كل من اتصف بصفة الإسلام حقيقة، وهؤلاء لابد أن يدخل كل واحد منهم الجنة – بإذن الله تعالى - .

بعد هذا التمهيد البسيط أستطيع – بإذن الله تعالى – أن أبين المسألة المقصود بيانها وهي : الصور غير المقصودة هل تدخل في اللفظ العام ؟ فأقول:

المبحث الأول
تأصيل المسألة والخلاف فيها
المطلب الأول : تأصيل المسألة

إن من المسائل التي تطرق إليها علماء الأصول عند بحثهم لمسائل الأصول مسألة دخول الصور غير المقصودة في اللفظ العام، ولقد اختلف علماء الأصول في هذه المسألة لكن قبل الحديث عن خلاف العلماء في هذه المسألة لابد من بيان المقصود بالصور غير المقصودة فأقول :

يقصد بالصور غير المقصودة : الصور التي لم يقصد المتكلم باللفظ العام دخولها في لفظ عمومه رغم أن اللفظ قد يشملها، فالسؤال هنا هل ينظر للفظ فتدخل الصور غير المقصودة في العموم، أو ينظر لمقصود المتحدث باللفظ العام فلا تدخل الصور غير المقصودة لأن المتحدث لم يقصدها ؟

هذه صورة المسألة المراد بحثها إلا أن في المسألة صورًا متفقا عليها وبيانها كما يلي :

الصور غير المقصودة إما أن توجد قرينة دالة على الصور المقصودة بدخولها أو بعدم دخولها فهذه متفق على العمل بالقرينة، فإن كانت القرينة تدل على الدخول قلنا بدخولها ، وإن كانت القرينة تدل على عدم الدخول قلنا بعدم دخولها .

بيانها بالمثال كما يلي :

مثال القرينة الدالة على أن الصور غير المقصودة تدخل عن أبي جحيفة[1] قال : قلت لعلي [2] : يا أمير المؤمنين هل عندكم سوداء في بيضاء ليس في كتاب الله ؟ قال لا والذي فلق الحبة وبرأ النسمة ما علمته إلا فهمًا يعطيه الله رجلاً في القرآن وما في الصحيفة، قلت وما في الصحيفة ؟ قال : العقل، وفكاك الأسير، وأن لا يقتل مؤمن بكافر[3] .

وجه الاستدلال من هذا الحديث :

إن الحديث دل على أن المسلم لا يقتل بالكافر مطلقا سواء كان حربيًا أو ذميًا أو معاهدًا، ووجه ذلك أن لفظ "كافر" لفظ عام يتناول الجميع .

---

[1] هو وهب بن عبد الله بن مسلم بن جنادة بن حبيب بن عامر بن صعصعة، أبو جحيفة، نزل الكوفة من صغار الصحابة، قيل أن النبي صلى الله عليه وسلم توفي وهو لم يبلغ الحلم، لكنه سمع من النبي صلى الله عليه وسلم وروي عنه توفي بالكوفة سنة ٧٤هـ . ينظر ترجمته في : "الاستيعاب" ١٦٩/١١ ، و "الاصابة" ٣٢١/١٠ .

[2] هو علي ابن أبي طالب بن عبد المطلب بن هاشم القرشي الهاشمي، أبو الحسن، ولد قبل البعثة بعشر سنين، شهد مع النبي صلى الله عليه وسلم المشاهد كلها إلا غزوة تبوك بويع بالخلافة بعد مقتل عثمان رضي الله عنهما. ينظر ترجمته في : "الاستيعاب" ١٣١/٨ ، و "الاصابة" ٥٧/٧ .

[3] رواه الترمذي في سننه في كتاب الديات في باب ما جاء لا يقتل مسلم بكافر ٢٤/٤ .

قال إلكيا الهراس [1] – رحمه الله تعالى - : "والقرائن إما أن تنشأ عن غير اللفظ كالنكرة في سياق النفي والتعليل، فإنه أمارة الحكم على الإطلاق، وإما أن ينشأ من اتساق الكلام ونظمه على وجه يظهر منه قصد العموم، كقوله : "لا يقتل مؤمن بكافر" [2] .

مثال القرينة الدالة على أن الصور غير المقصودة لا تدخل، كقول رجل لآخر : والله لا أتعشى، إذا قال له : تعشى عندي ، فهذا لفظ عام إلا أنه بسبب الحديث عن عشاء معين دلت قرينة الحال على قصد ذلك العشاء دون قصد أي عشاء للأبد .

أما إذا لم توجد قرينة تدل على دخول الصور غير المقصودة، أو على خروجها فإن هذه المسألة هي التي وقع فيها الخلاف بين العلماء [3] .

المطلب الثاني : في الفرق بين الصور غير المقصودة والصور النادرة :

لما خاض علماء الأصول – رحمهم الله تعالى – في الصور غير المقصودة وهل تدخل في العموم أم لا ؟ توهم بعض علماء الأصول [4] أن الصور النادرة هي غير المقصودة إلا أن من علماء الأصول من بين أن بين المسألتين فرقًا .

---

[1] هو علي بن محمد الطبرستاني المعروف بإلكيا الهراس، من فقهاء الشافعية، وكان عالمًا بالتفسير، كان إمامًا نظارًا، من مؤلفاته شفاء المسترشدين، والتعليق في أصول الفقه، ونقض مفردات أحمد، توفي سنة ٥٠٤هـ ، ينظر ترجمته في : "سير أعلام النبلاء" ٣٥٠/١٩ ، و "شذرات الذهب" ٨/٤ .

[2] ينظر كلامه في : "البحر المحيط" للزركشي ٧٧/٤ .

[3] ينظر : "المحلي على جمع الجوامع" ٤٠١/١، و "غاية الوصول" للأنصاري ٦٩، و "نشر البنود" للشنقيطي ٢٠٣، و "نثر الورود" للشنقيطي ٢٤٦ .

[4] لم أقف على من قال ذلك من علماء الأصول، إلا أن السبكي – رحمه الله تعالى – نقل ذلك فأثبته منه، ولذلك لم أبين من هم .

قال تاج الدين السبكي [1] – رحمه الله تعالى – "وليست غير المقصودة هي النادرة كما توهمه بعض من بحث معي، بل النادرة هي التي لا تخطر غالبًا ببال المتكلم لندرة وقوعها، وغير المقصودة قد تكون مما يخطر بالبال ولو غالبًا، فرب صورة تتوفر القرائن على أنها لم تقصد، وإن لم تكن نادرة، ورب صورة تدل القرائن على أنها مقصودة وإن كانت نادرة، فافهم ذلك فبين المسألتين بون تام" [2] .

وقال زكريا الأنصاري [3] – رحمه الله تعالى - : "وفرق في منع الموانع بين النادرة وغير المقصودة : بأن النادرة هي التي لا تخطر ببال المتكلم غالبًا، وغير المقصودة قد تكون مما يخطر به ولو غالبًا، فبينهما عموم من وجه لأن النادرة قد تقصد، وقد لا تقصد، وغير المقصودة قد تكون نادرة وقد لا تكون" [4] .

قال عبد الله الشنقيطي [5] – رحمه الله تعالى - : "جعل بعضهم النادر وغير المقصود متحدين وليس بصواب إذ غير المقصود أعم مطلقا من النادر،

---

(1) هو تاج الدين أبو نصر عبد الوهاب بن علي بن عبد الكافي بن علي السبكي ولد ٧٢٨هـ، كان عالمًا من علماء الأصول والفقه ، من مؤلفاته الإبهاج شرح المنهاج، ورفع الحاجب ، ومنع الموانع، توفي سنة ٧٧١هـ، ينظر ترجمته في : "طبقات الشافعية للسبكي" ١٥٧/٨، و "شذرات الذهب" ٣٩٢/٥ .

(2) "منع الموانع" لابن السبكي ، ٥٠٠ .

(3) هو زكريا بن محمد بن أحمد بن زكريا الأنصاري، المصري، شيخ الإسلام، كان قاضيًا مفسرًا من حفاظ الحديث، من مؤلفاته غاية الوصول، ولب الأصول، وشرح شذور الذهب، توفي سنة ٩٢٦هـ . ينظر ترجمته في : "الأعلام" ٨٠/٣ ، و "الفتح المبين" ٦٨/٣ .

(4) "غاية الوصول" للأنصاري ٦٩ .

(5) هو عبد الله بن إبراهيم العلوي الشنقيطي، أبو محمد فقيه مالكي علوي النسب، مكث أربعين سنة يطلب العلم في الصحاري ، من مؤلفاته : مراقي السعود ، ونشر البنود، توفي سنة ١٢٣٥هـ . ينظر ترجمته في : "أصول الفقه تاريخه ورجاله" ٥٦٣ .

لأن ما لا يقصده المتكلم مما يتناوله اللفظ العام قد يكون عدم قصده لندوره فلا يخطر بالبال غالبًا، وقد يكون لقرينة دالة عليه، وإن لم يكن نادرًا" [1] .

بهذه النقول يتبين أن الصور النادرة لا تخطر ببال المتلفظ باللفظ العام عند تلفظه غالبًا، وما ذاك إلا بسبب ندرة وقوعها، أما الصور غير المقصودة فإنها قد تخطر ببال المتلفظ باللفظ العام، وقد لا تخطر، وبالجزئية الأخيرة تشتبه الصور المقصودة بالنادرة – والله سبحانه وتعالى أعلم - .

المطلب الثالث : الخلاف في المسألة :

لقد اختلف العلماء – رحمهم الله تعالى – في دخول الصور غير المقصودة في العموم على قولين :

القول الأول : ذهب أبو بكر القفال [2] ، والشاطبي [3] ، وابن القيم [4] – رحمهم الله تعالى - ، ومتقدمو المالكية إلى العمل بالقصد دون اللفظ .

---

[1] "نشر البنود" للشنقيطي ٢٠٤ .

[2] هو أبو بكر أحمد بن محمد، ولد بميافارقين سنة ٤٢٩هـ ، كان إمامًا جليلاً حافظًا لمعاقد المذهب ورعا زاهدًا، من مؤلفاته : المستظهري ، والترغيب، توفي ببغداد سنة ٥٠٧هـ ، ينظر ترجمته في : "سير أعلام النبلاء" ٣٩٣/١٩، و "شذرات الذهب" ١٦/٤ .

[3] هو إبراهيم بن موسى بن محمد اللخمي، أبو إسحاق الشهير بالشاطبي، كان عالمًا بالأصول واللغة والتفسير، من مؤلفاته : "الموافقات ، والاعتصام ، توفي سنة ٧٩٠هـ ، ينظر ترجمته في : "ونيل الابتهاج" ٤٦ ، و "الشجرة الزكية" ٢٣١ .

[4] هو محمد بن أبي بكر بن سعد الزرعي الدمشقي، ولد سنة ٦٩١ هـ ، تفقه في المذهب الحنبلي حتى برع فيه وأفتى كان زاهدًا تقيًا فقيهًا مفسرًا ومحدثًا، من مؤلفاته : تهذيب سنن أبي داود ، وعدة الصابرين ، توفي سنة ٧٥١هـ ، ينظر ترجمته في "ذيل طبقات الحنابلة" ٤٤٧/٢ ، و "شذرات الذهب" ١٦٨/٦ .

قال القاضي عبد الوهاب [1] – رحمه الله تعالى – "ذهب متقدمو أصحابنا إلى وجوب وقف العموم على ما قصد به ، وأن لا يتعداه إلى غيره إلا بدليل ، وإن كانت الصيغة تقتضيه " [2] .

وقال الشاطبي – رحمه الله تعالى - : "العرب تطلق ألفاظ العموم بحسب ما قصدت تعميمه، مما يدل عليه معنى الكلام خاصة، دون ما تدل عليه تلك الألفاظ بحسب الوضع الإفرادي، كما أنها أيضًا تطلقها وتقصد بها تعميم ما تدل عليه في أصل الوضع، وكل ذلك مما يدل عليه مقتضى الحال" [3] .

قال ابن القيم – رحمه الله تعالى - : "اللفظ الخاص قد ينتقل إلى معنى العموم بالإرادة، والعام قي ينتقل إلى الخصوص بالإرادة، فإذا دعي إلى غداء، فقال : والله لا أتغدى ، أو قيل له : ثم ، فقال : والله لا أنام أو أشرب هذا الماء، فقال : والله لا أشرب ، فهذه كلها ألفاظ عامة نقلت إلى معنى الخصوص بإرادة المتكلم التي يقطع السامع عند سماعها بأنه لم يرد النفي العام إلى آخر العمر والألفاظ ليست تعبدية " [4] .

القول الثاني : ذهب تاج الدين السبكي، والزركشي، والمحلي [5] ، والأنصاري – رحمهم الله تعالى – وأكثر متأخري المذهب الشافعي إلى العمل باللفظ دون القصد .

---

[1] هو عبد الوهاب بن علي أبو محمد البغدادي، ولد سنة ٣٦٢هـ ، كان أصوليًا فقيهًا أديبًا من مؤلفاته : الإفادة ، والتلخيص ، والتلقين في الفقه ، توفي سنة ٤٢٢ هـ ، ينظر ترجمته في : "سير أعلام النبلاء " ٤٢٩/١٧ ، و "الشذرات" ٢٢٣/٣ .

[2] ينظر كلامه في "البحر المحيط" للزركشي ٧٦/٤ .

[3] "الموافقات" للشاطبي ٢٦٩/٣ .

[4] "إعلام الموقعين" لابن القيم ٢٨١/١ .

[5] هو محمد بن أحمد بن محمد بن إبراهيم ، جلال الدين المحلي، برع في الفقه والكلام والأصول والنحو، من مؤلفاته : شرح جمع الجوامع، ومناسك ، وشرح التسهيل ، توفي سنة ٨٦٤هـ ، ينظر ترجمته في : شذرات الذهب" ٣٠٣/٧، و "الضوء اللامع" ٣٩/٧ .

قال تاج الدين السبكي – رحمه الله تعالى - : "إذا ذكر اللافظ لفظًا عامًا وهناك صورة لم تقصد، ولكنها داخلة في دلالة اللفظ، وكثيرًا ما يقع هذا في ألفاظ الواقفين ، فهل يعتبر لفظه وتدخل تلك الصورة، وإن لم يقصدها، أو يقتصر على المقصود ؟ الأصح الأول" [١] .

قال الزركشي – رحمه الله تعالى - : "إن الصور غير المقصودة هل تدخل في العموم ؟ فيه خلاف ... والصحيح الدخول" [٢] .

وقال المحلي – رحمه الله تعالى - : "والصحيح دخول الصور النادرة وغير المقصودة، وإن لم تكن نادرة من صور العام تحته في شمول الحكم لهما نظرًا للعموم" [٣] .

أما كون هذا هو مذهب أكثر متأخري الشافعية، فقد قال الزركشي – رحمه الله تعالى - : "وذهب أكثر متأخري أصحابنا إلى منع الوقف فيه ، ووجوب إجرائه على موجبه لغة" [٤] .

هذا ما استطعت الوقوف عليه من أقوال أهل العلم في هذه المسألة أما أدلتهم فهي في المبحث التالي :

---

[١] "منع الموانع" لابن السبكي ٥٠٠ .
[٢] "تنشيف المسامع "للزركشي ٦٤٤ .
[٣] "المحلي على جمع الجوامع" ٤٠٠/١ .
[٤] "البحر المحيط" للزركشي ٧٦/٤ .

المبحث الثاني

أدلة كل فريق واعتراضاتهم وفي نتيجة الخلاف

المطلب الأول : أدلة العلماء على ما ذهبوا إليه من أقوال

أدلة أصحاب القول الأول : القائلون بالعمل بقصد المتلفظ العام دون النظر إلى لفظه .

أستدل أصحاب هذا القول على مذهبهم بدليلين هما :

أولا : أن المتلفظ باللفظ العام يعمل بعمومه إلا إذا أراد المتلفظ بإرادته شيئًا خاصًا فإن قصده يعمل به وهذا دليل على أن القصد هو المعتبر ألا ترى أن القائل لو قال : والله لا أتغدى، أو قال : والله لا أنام، أو والله لا أشرب الماء، فهذه ألفاظ عامة تدل على أنه حلف أن لا يتغدى أو لا ينام أو لا يشرب الماء طيلة العمر، إلا أن قصده أن لا يشرب ماء معينًا أو غداء أو النوم في مكان معين فإن لفظه يحمل على قصده دون النظر إلى عموم لفظه .

قال ابن القيم – رحمه الله تعالى : "إذا دعي إلى غداء، فقال : والله لا أتغدى، أو قيل له : نم فقال : والله لا أنام أو أشرب هذا الماء، فقال : والله لا أشرب، فهذه كلها ألفاظ عامة نقلت إلى معنى الخصوص بإرادة المتكلم التي يقطع السامع عند سماعها بأنه لم يرد النفي العام إلى آخر العمر" [1] .

قال أبو إسحاق الشاطبي – رحمه الله تعالى - : "إن المتكلم قد يأتي بلفظ عام مما يشمل بحسب الوضع نفسه وغيره، وهو لا يريد نفسه ولا يريد أنه داخل في مقتضى العموم، وكذلك قد يقصد بالعموم صنفًا مما يصلح اللفظ له في أصل الوضع، دون غيره من الأصناف، كما أنه يقصد ذكر البعض في لفظ

---

[1] "إعلام الموقعين" لابن القيم ٢٨١/١ .

العموم ومراده من ذكر البعض الجميع، كما تقول : فلان يملك المشرق والمغرب والمراد جميع الأرض، وضرب زيد الظهر والبطن ... فكذلك إذا قال : من دخل داري أكرمته ، فليس المتكلم بمراد، وإذا قال : أكرمت الناس، أو قاتلت الكفار فإنما المقصود من لقي منهم، فاللفظ عام فيهم خاصة، وهم المقصودون باللفظ العام دون من لم يخطر بالبال" [١] .

ثانيًا : أن العبرة لو كانت بعمومية اللفظ دون النظر إلى المقصود لصح استثناء الصور غير المقصودة من اللفظ العام إلا أن هذه الصور لا يصح استثنائها من اللفظ على أن العبرة بالمقصد لا اللفظ .

قال أبو إسحاق الشاطبي – رحمه الله تعالى – : "ومن الدليل على هذا – أي على اعتبار القصد – أنه لا يصح استثناء هذه الأشياء بحسب اللسان، فلا يقال : من دخل داري أكرمته إلى نفسي، أو أكرمت الناس إلا نفسي، ولا قاتلت الكفار إلا من لم ألقى منهم، ولا ما كان نحو ذلك، وإنما يصح الاستثناء من غير المتكلم ممن دخل الدار، أو ممن لقت من الكفار، وهو الذي يتوهم دخوله لو لم يستثنى" [٢] .

أدلة أصحاب القول الثاني : القائلون بالعمل باللفظ دون النظر إلى المقصود.

استدلوا بعدة أدلة هي :

أولاً : أن المقصود هو اللفظ دون القصد واللفظ عام شامل للصورة المقصودة وغير المقصودة فنعمل بهذا العموم .

---

[١] "الموافقات" للشاطبي ٢٦٩/٣ .
[٢] ينظر : المرجع السابق .

قال تاج الدين السبكي – رحمه الله تعالى - : "أن المراد هو اللفظ فلا مبالاة بصورة لم تقصد" [1] .

ثانيًا : أن المقاصد لا تنضبط ، واللفظ منضبط حيث أنه يشمل كل شيء بسبب العموم من الأمور المقصودة وغير المقصودة ، والرجوع إلى المنضبط أولى من غير المنضبط .

قال تاج الدين السبكي – رحمه الله تعالى – " "إن المقاصد لا انضباط لها، والرجوع إلى منضبط أولى ... فكان اعتبار اللفظ وإدارة الحكم عليه وجودًا وعدمًا أولى" [2] .

المطلب الثاني : اعتراضات كل فريق والرد عليها

اعترض أصحاب القول الأول على أصحاب القول الثاني بما يلي :

اعترضوا على الدليل الأول : الدال على أن اللفظ عام شامل للصورة المقصودة وغير المقصودة : بأن اللفظ له حقيقتان لغوية وعرفية، فالحقيقة اللغوية يقصد بها أصل الوضع، والحقيقة العرفية يقصد بها الوضع الاستعمالي، والمقصود من مسألتنا هو الوضع الاستعمالي لا الوضع اللغوي، فشمل الصور المقصودة وغير المقصودة .

قال أبو إسحاق الشاطبي – رحمه الله تعالى – : "أنا إذا اعتبرنا الاستعمال العربي فقد تبقى دلالته أولى – وهي دلالته حالة الإفراد – وقد لا تبقى، فإن بقيت فلا تخصيص ، وإن لم تبقى دلالته فقد صار للاستعمال اعتبار آخر ليس للأصل، وكأنه وضع ثاني حقيقي لا مجازي، وربما أطلق بعض الناس على

---

[1] ينظر : المرجع السابق .
[2] "منع الموانع" للسبكي ٥٠٢ .

مثل هذا لفظ الحقيقة اللغوية إذا أرادوا أصل الوضع، ولفظ الحقيقة العرفية إذا أرادوا الوضع الاستعمالي، والدليل على صحته : ما ثبت في أصول العربية من أن للفظ العربي أصالتين : أصالة قياسية، وأصالة استعمالية، فللاستعمال هنا أصالة أخرى غير ما للفظ في أصل الوضع، وهي التي وقع الكلام فيها، وقام الدليل عليها في مسألتنا" [1] .

يعترض على أصحاب القول الثاني في استدلالهم : بأن اللفظ منضبط والمقصد غير منضبط بما يلي :

أن ما ذكر من أن للفظ استعمال حقيقي، واستعمال عرفي يعتبر ضابطًا للفظ، ومبينًا الصور غير المقصودة التي لا ندخلها في لفظ العموم .

اعتراضات أصحاب القول الثاني على أصحاب القول الأول بما يلي :

يعترض على دليلهم الأول بأن القصد هو المعتبر بأن القائل لو قال : والله لاتغدى فإنه لا يحمل على عمومه بل على غداء معين وغيرها من الأمثلة : بأن هذا غير مسلم لأن قرينة الحال هي الدالة على عدم تعميم اللفظ، ووجود القرينة الدالة على الإخراج هذا ليس في محل النزاع، فبطل الاستدلال .

يعترض على الدليل الثاني القائل بأن غير المقصود لا يصح استثنائه وما لا يصح استثنائه دال على عدم الدخول نقول : هذا الدليل غير مسلم بل هذه الأمور يصح استثنائها من اللفظ لأن اللفظ عام شامل لها ولغيرها والاستثناء دليل العموم .

---

[1] "الموافقات للشاطبي" ٣/٢٧٤ .

المطلب الثالث : نتيجة الخلاف في المسألة

بعد عرض أقوال العلماء في المسألة وأدلتهم على ما ذهبوا إليهم والاعتراضات على الأدلة أقول :

ترجح لي بعد النظر في أدلة كل فريق أن الراجح – والله سبحانه وتعالى أعلم – القول الثاني القائل بأن العمل باللفظ لا بالقصد، وما ذاك إلا لقوة أدلتهم واعتراضاتهم على أدلة أصحاب القول الأول ، أما اعتراضات أصحاب القول الأول على أدلة أصحاب القول الثاني فيرد عليها بما يلي :

يرد على رديهما على الدليل الأول والثاني القائلين : بأن للفظ استعمالين حقيقين وعرفيين يقال لهم :

حمل اللفظ على الاستعمال العرفي دون الاستعمال الحقيقي يعتبر قرينة صارفة للفظ ، ووجود قرينة تدل على ذلك يجعل الاستدلال في غير محل النزاع، لأن العلماء قد اتفقوا على أنه لو وجد قرينة تدل على خروج الصور غير المقصودة، أو دخول الصور غير المقصودة فإنها تخرج في الأولى، وتدخل في الثانية ومحل الخلاف في اللفظ الدال على العموم وتوجد صور غير مقصودة ولا توجد قرينة تدل على دخولها فهل تدخل أو تخرج هو محل الخلاف والنزاع في المسألة .

المبحث الثالث

أثر المسألة في المسائل الأصولية

إن الناظر لمسألة دخول الصور غير المقصودة في العموم ليجد أن لها أثرًا في مسائل أصولية أخرى، أنبنى خلاف المسائل الأصولية على هذه المسألة، وذلك في مسألتين هما :

الأولى : في دخول المخاطب في عموم خطابه ؟

الثانية : العام بمعنى المدح أو الذم هل يدل على العموم ؟

وسوف أبين أثر مسألتنا في هاتين المسألتين وذلك في مطلبين :

المطلب الأول : في أثر مسألة دخول الصور غير المقصودة في العموم في مسألة دخول المخاطب في عموم خطابه

لقد اختلف العلماء – رحمهم الله تعالى – في كون المخاطب – بكسر الطاء – داخل في عموم خطابه على ثلاثة أقوال وهذا الخلاف مبني على كون المخاطب هل يقصد نفسه في عموم كلامه أم لا ؟ فإنه على الخلاف السابق في دخول الصور غير المقصودة ، يفرع عليها هذا الخلاف وبيانه كما يلي :

أولاً : القائلون بأن الصور غير المقصودة تدخل في العموم، فإنه يلزم بقول من يقول إن المخاطب يدخل في عموم خطابه إلا إذا ثبت له بدليل آخر عدم الدخول، وذلك لأنه إذا قال بدخول الصور غير المقصودة في العموم فإنه يقول بدخول المخاطب في عموم كلامه لأنه غير مقصود، ولقد ذهب إلى أن المخاطب يدخل في عموم خطابه أكثر علماء الأصول [1] منهم :

الغزالي – رحمه الله تعالى – حيث قال : "المخاطب يندرج تحت الخطاب العام" [2] .

---

[1] ينظر : "البرهان للجويني" ٦٣٢/١ ، و "العضد على ابن الحاجب" ١٢٧/٢، و "المنخول" للغزالي ١٤٣، و "التمهيد" للإسنوي ١٠٠، و "نهاية السول" للإسنوي ٣٧٢/٢، و "شرح تنقيح الفصول" للقرافي ١٩٨، و "فواتح الرحموت" للأنصاري ٢٨٠/١، و "التحبير" للمرداوي ٢٤٩٦/٥ .

[2] "المستصفى" للغزالي ٨٨/٢ .

والآمدي [١] – رحمه الله تعالى – حيث قال : "اختلفوا في المخاطب : هل يمكن دخوله في عموم خطابه لغة أو لا ؟ والمختار دخوله، وعليه اعتماد الأكثرين، وسواء كان خطابه العام، أمرًا ، أو نهيًا، أو خبرًا" [٢] .

وقال الطوفي [٣] – رحمه الله تعالى - : "الخطاب العام يتناول من صدر منه ... أي المتكلم بكلام عام يدخل تحت عموم كلامه مطلقًا في الأمر وغيره[٤].

وقال الإسنوي [٥] – رحمه الله تعالى - : "المتكلم داخل في عموم متعلق خاطبه عند الأكثرين" [٦] .

ثانيًا : القائلون : بأن الصور غير المقصودة لا تدخل في عموم اللفظ فإنهم يلزمون بكون المخاطب لا يدخل في عموم كلامه لأنه لم يقصد نفسه في التعميم إلا إذا ظهر لهم دليل آخر يدل على دخول المخاطب في عموم كلامه،

---

[١] هو علي بن أبي علي بن محمد بن سالم الثعلبي، أبو الحسن، سيف الدين، كان عالمًا بالأصول والفقه، والكلام من مؤلفاته : الأحكام، وأبكار الأفكار، توفي سنة ٦٣١هـ ، ينظر ترجمته في : "طبقات الشافعية" للسبكي ٣٠٦/٨، و "الشذرات" ١٤٤/٥ .

[٢] "الأحكام " للآمدي ٢٥٥/٢ .

[٣] هو سليمان بن عبد القوي بن عبد الكريم ، نجم الدين الطوفي، كان فقيهًا أصوليًا حفظ مختصر الخرقي واللمع في النحو، من مؤلفاته : شرح مختصر الروضة ، ومعراج الوصول إلى علم الأصول، توفي سنة ٧١٦هـ، ينظر ترجمته في : "ذيل طبقات الحنابلة" ٣٦٦/٢، و "الدرر الكامنة" ٢٤٩/٢ .

[٤] "شرح مختصر الروضة" للطوفي ٥٣٨/٢ .

[٥] هو عبد الرحيم بن الحسن بن علي بن عمر بن علي الأموي الإسنوي الشافعي ، ولد بإسنا سنة ٧٠٤هـ، يلقب بجمال الدين ، كان أصوليًا بارعًا وفقيهًا شافعيًا ونحويًا منطقيًا، من مؤلفاته : نهاية السول، والكواكب الدرية، والتمهيد، وشرح عروض ابن الحاجب ، توفي سنة ٧٧٢هـ بمصر، ينظر ترجمته في : "شذرات الذهب" ٢٢/٦ ، و"الفتح المبين" ١٩٣/٢ .

[٦] "نهاية السول" للإسنوي ٣٧٢/٢ .

ومن القائلين بأن المخاطب لا يدخل في عموم كلامه عبد الجبار [1] من المعتزلة [2] .

ثالثًا : القائلون بأن المخاطب يدخل تحت عموم كلامه في الخبر دون الأمر والنهي وهو قول أبي الخطاب [3] – رحمه الله تعالى – قال الطوفي – رحمه الله تعالى - : "الثالث – أي من الأقوال – تفصيل أبي الخطاب، يدخل تحت عموم الخير ونحوه دون الأمر والنهي" [4] ، فهؤلاء يلزمون بأن يقولوا بأن الصور غير المقصودة تدخل تحت اللفظ العام في الخبر ونحوه، دون الأمر والنهي إلا إذا وجد دليل آخر يصرفهم عن ذلك، أما قضية إخراج الأمر والنهي فلوجود دليل آخر يلزمهم إخراج المخاطب في لفظه بالأمر أو النهي، حيث إنهم يقولون أن الأمر استدعاء الفعل على جهة الاستعلاء، فلو قلنا بدخول المتلفظ به تحت أمره لكان مستدعيًا نفسه وهذا باطل [5] [6] .

نتيجة : وبما أني قد رجحت في مسألة دخول الصور غير المقصودة في العموم، أن الصور غير المقصودة تدخل، فإني أقول بأن المخاطب يدخل في

---

[1] هو عبد الجبار بن أحمد أبو الحسن، ولد سنة ٣٢٥هـ ، كان معتزليًا، درس الحديث والأصول والكلام ، من مؤلفاته : شرح الأصول الخمسة، والمغني، والعمدة، توفي سنة ٤١٥هـ ، ينظر ترجمته في : "طبقات الشافعية" للسبكي ٩٧/٥، و "شذرات الذهب" ٢٠٢/٣ .

[2] ينظر : "المعتمد" لأبي الحسين البصري ١٤٨ .

[3] هو محفوظ بن أحمد بن الحسن الكلوذاني البغدادي، أبو الخطاب ولد في كلوذ سنة ٤٣٢هـ كان عالمًا بالأصول والفقه مع ورع وزهد وتقى من مؤلفاته : التمهيد ، والخلاف الكبير، توفي سنة ٥١٠هـ ، ينظر ترجمته في : "طبقات الحنابلة" ٢٥٨/٢، و "سير أعلام النبلاء" ١٦٣/١٢ .

[4] "شرح مختصر الروضة" للطوفي ٥٤٠/٢ .

[5] ينظر المرجع السابق .

[6] تنبيه : لم أشأ أن أورد أدلة كل فريق في المسألة والرد عليها من أجل أن لا يخرج البحث عن مقصوده إلى ما هو فرع عنه، ولكني أدرجت أدلة الفريق الذي لا أرجحه بطريقة اعتراضات وبينت الرد عليها .

عموم كلامه لهذا الدليل ، ولقوة أدلة القائلين بدخول المخاطب تحت عموم خطابه وهي :

أولاً : قوله تعالى : (وَهُوَ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ) [1] .

وجه الاستدلال من هذه الآية :

أن الله – سبحانه وتعالى – بين أنه يعلم كل شيء، و "كل" لفظ من ألفاظ العموم شمل كل أمر ومن هذه الأمور ذاته سبحانه وتعالى ، وصفاته [2] .

ثانيًا : أن السيد لو قال لعبده : من أحسن إليك فأكرمه، أو فلا تسيء إليه، فإن هذين الخطابين يدلان على أن كل من أحسن إلى العبد فإنه مطالب بإكرامه أو بعدم الإساءة إليه فلو أحسن السيد إلى العبد، فإن العبد مطالب بإكرام السيد أو عدم الإساءة إليه فلو خالف ذلك لصح لوم العبد على ذلك [3] – والله تعالى أعلم - .

قال الزركشي – رحمه الله تعالى - : "ونظير غير المقصودة المخاطب – بكسر الطاء – هل يدخل في عموم خطابه ، فإن المخاطب لا يقصد نفسه غالبًا[4] .

---

[1] سورة البقرة ، الآية (٢٩) .
[2] ينظر : "الأحكام" للآمدي ٢٥٥/٢، و "شرح تنقيح الفصول" للقرافي ٢٢١ ، و "أصول الفقه" لابن مفلح ٨٧٤/٢، و "العضد على ابن الحاجب" ١٢٨/٢، و "المحلي على جمع الجوامع" ٤٢٩/١، و "فواتح الرحموت" للأنصاري ٢٧٧/١، و "شرح الكوكب المنير" لابن النجار ٢٥٢/٣ .
[3] ينظر : "الأحكام" للآمدي ٢٥٥/٢، و "شرح تنقيح الفصول" للقرافي ٢٢١ ، و "أصول الفقه" لابن مفلح ٨٧٤/٢، و "العضد على ابن الحاجب" ١٢٨/٢، و "المحلي على جمع الجوامع" ٤٢٩/١، و "فواتح الرحموت" للأنصاري ٢٧٧/١، و "شرح الكوكب المنير" لابن النجار ٢٥٢/٣ .
[4] "تنشيف المسامع" للزركشي ٦٥٤ .

فإن قيل : لو كان المخاطب يدخل في عموم خطابه لكان قوله جل وعلا : (اللَّهُ خَالِقُ كُلِّ شَيْءٍ)[1] يقتضي أنه جل وعلا خالق نفسه ، وصفاته، وما ذاك إلا لتناول عموم لفظ الشيء له، وهذا محال [2] .

قلنا : بالنظر إلى عموم الآية فإن الاستدلال صحيح، لكن لما كان ممتنعًا في نفس الأمر عقلاً ، كان مخصصًا للعموم [3] .

فإن قيل : لو كان المخاطب داخلاً في عموم كلامه لكان قول السيد لعبده من رأيت فأهنه أو اضربه أو تصدق عليه، فإن المخاطب لا يدخل تحت عموم كلامه في ذلك، لأن العبد لو فعل ذلك من الإهانة أو الضرب أو الإحسان على سيده لليم على ذلك [4] .

قلنا : إخراجنا المخاطب في هذه الصور التي ذكرتموها، لا لكون المخاطب لا يدخل في عموم خطابه بل لوجود قرينة مخرجة لذلك وهو كون العاقل لا يأمر بإهانة نفسه أو الإحسان إليهما، وبهذا يجاب كذلك على حجة أبي الخطاب في تفريقه بين الخبر والأمر والنهي [5] .

---

[1] الزمر ، الآية (٦٢) .
[2] ينظر : "الأحكام" للآمدي ٢٥٦/٢، و "العضد على ابن الحاجب" ١٢٨/٢، و "شرح مختصر الروضة" للطوفي ٥٤٠/٢.
[3] ينظر : المراجع السابقة .
[4] ينظر : المراجع السابقة .
[5] ينظر : "الأحكام" للآمدي ٢٥٦/٢، و "العضد على ابن الحاجب" ١٢٨/٢، و "شرح مختصر الروضة" للطوفي ٥٤٠/٢.

المطلب الثاني : أثر مسألة دخول الصور غير المقصودة في العموم في مسألة : العام المدح أو الذم هل هو عام ؟

لقد اختلف علماء الأصول – رحمهم الله تعالى – في مسألة العام بمعنى المدح، أو الذم هل يكون عامًا أم لا اختلف فيه العلماء على قولين : وخلافهم مبني على الخلاف في مسألة كون الصور غير المقصودة هل تدخل في العموم أم لا وبيانه كما يلي :

أولاً : القائلون بأن الصور غير المقصودة لا تدخل في العموم لأن القصد معتبر، وهؤلاء يلزمون بالقول بأن العام بمعنى المدح أو الذم غير مقصود ولذا يلزموا بعدم عموم العام بمعنى المدح أو الذم، إلا إذا رأى العموم بدليل آخر، والقول بعدم العموم قول للشافعي [1] وإلكيا الهراس، والشاشي – رحمهم الله تعالى - .

قال الآمدي – رحمه الله تعالى - : "نقل عن الشافعي – رضي الله عنه - ، أنه منع من عمومه، حتى أنه منع من التمسك به في وجوب زكاة الحلي، مصيرًا منه إلى أن العموم لم يقع مقصودًا في الكلام ، وإنما سيق لقصد الذم والمدح مبالغة في الحث على الفعل أو الزجر عنه" [2] .

وقال إلكيا الهراس – رحمه الله تعالى - : "إنه الصحيح، وبه جزم القفال الشاشي في كتابه : فقال : لا يحكم بالعموم بمجرد الخطاب العام، ولكن يكون المخصوص بالذكر على ما حكم فيه ، ثم ينظر فيما عداه مما هو داخل تحته بدليل آخر لا للعموم" [3] .

---

[1] هو محمد بن إدريس بن عثمان بن شافع الهاشمي القرشي المطلبي، أبو عبد الله ، ولد في غزة سنة ١٥٠ هـ، إمام المذهب الشافعي، كان فقيهًا ، لغويًا ، شاعرًا، عالمًا بالحديث، مجتهدًا ، من مؤلفاته : الرسالة وإبطال الاستحسان، والقياس ، والأم ، ينظر ترجمته في :" طبقات الشافعية" ١٨٥/١ ، و "تذكرة الحفاظ " ٣٢٩/١ .

[2] "الأحكام" للآمدي ٢٥٧/٢ .

[3] ينظر كلامه في : "البحر المحيط" للزركشي ٢٦٥/٤ .

ثانيًا : القائلون بأن الصور غير المقصودة تدخل في العموم لأن العبرة باللفظ لا بالقصد، هؤلاء يلزمون بأن العام بمعنى المدح أو الذم أنه عام لأن العبرة باللفظ لا بالقصد، إلا إذا ترجح لديه عدم العموم بدليل آخر وهذا هو رأي الجمهور [1] .

قال الزركشي – رحمه الله تعالى - : "والثاني – أي القول الثاني في المسألة – وعليه الجمهور أنه عام ، ولا تنافي بين قصد العموم والذم" [2] .

وقال ابن النجار [3] – رحمه الله تعالى – "وتضمن كلام عام مدحًا أو ذمًا ... لا يمنع عمومه، أي لا يتغير عمومه عند الأئمة الأربعة إذ لا تنافي بين قصد العموم ، وبين المدح والذم" [4] .

نتيجة : بما أنني قد رجحت في مسألة دخول الصور غير المقصودة في العموم، أن الصور غير المقصودة تدخل نظرًا للفظ ، فإني أقول في مسألة العام بمعنى المدح، أو الذم أنه عام، وما ذاك إلا لأمرين ، الأول : قولي بدخول الصور غير المقصودة في اللفظ العام .

الثاني : قوة أدلة القائلين بعموم العام بمعنى المدح أو الذم حيث استدلوا بأنه لا يوجد تنافي بين عموم اللفظ ، وقصد المدح أو الذم، والصيغة دالة على العموم، وهذا جمع بين العمل باللفظ والعمل بقصد المتكلم، فكان الجمع بينهما أولى .

---

[1] ينظر : "الأحكام" للآمدي ٢٥٧/٢ ، وشرح تنقيح الفصول" للقرافي ٢٢١، و "العضد على ابن الحاجب، ١٢٨/٢، و "المحلي على جمع الجوامع" ٤٢٢/١، و "تيسير التحرير" لأمير باد شاه ٢٥٧/١، و "شرح الكوكب المنير" لابن النجار ٢٥٤/٣ .

[2] "البحر المحيط" لابن النجار ٢٦٦/٤ .

[3] هو محمد بن شهاب الدين أحمد بن عبد العزيز الفتوحي الحنبلي ، الشهير بابن النجار، ولد سنة ٨٩٨هـ ، كان عالمًا بالمذهب الحنبلي والأصول مع زهد وورع وعفة، من مؤلفاته : شرح الكوكب المنير ومختصره، ومنتهى الإرادات ، توفيسنة ٩٧٢هـ ، ينظر ترجمته في : "شذرات الذهب" ٣٩٠/٨ ، و "الكوكب السائر" ١١٢/٢ .

[4] "شرح الكوكب المنير" لابن النجار ٢٥٤/٣ .

قال الآمدي – رحمه الله تعالى - : "وخالفه – أي الإمام الشافعي – رحمه الله تعالى – الأكثرون، وهو الحق من حيث أن قصد الذم أو المدح، وإن كان مطلوبًا للمتكلم ، فلا يمنع ذلك من قصد العموم معه، إذ لا منافاة بين الأمرين، وقد أتى بالصيغة الدالة على العموم، فكان الجمع بين المقصودين أولى، من العمل بأحدهما وتعطيل الآخر والله أعلم " [1] .

فإن قيل : العموم لم يقع مقصودًا في الكلام، وإنما سيق لفظ المدح أو الذم لقصد المبالغة في الحث والزجر، فلم يعم [2] .

قلنا : العموم أبلغ من هذا، ولا منافاة بين قصد العموم، وقصد الذم أو المدح[3] .

قال الزركشي – رحمه الله تعالى – عند حديثه عن مسألة دخول الصور غير المقصودة في العموم قال : "وستأتي ترجمة المسألة بالعام بمعنى المدح والذم هل هو عام أم لا ؟ فهي فرد من أفراد هذه، فيعاب على من ذكرهما في كتابه من غير تنبيه إلى ما أشرنا إليه" [4] أي أشار إلى أن مسألة العام بمعنى المدح أو الذم مبنية على أن الصور غير المقصودة هل تدخل في العموم أم لا ؟ هذا والله تعالى أعلم، والحمد لله رب العالمين .

---

[1] "الأحكام" للآمدي ٢٥٧/٢ .

[2] ينظر : "الأحكام" للآمدي ٢٥٧/٢، و "فواتح الرحموت" للأنصاري ٢٨٣/٢، و "شرح الكوكب المنير" لابن النجار ٢٥٥/٣ .

[3] ينظر : المراجع السابقة .

[4] "البحر المحيط" للزركشي ٧٦/٤

الخاتمة :

بعد هذه الرحلة الشيقة لي في هذا البحث أستطيع أن أستخلص منه النتائج التالية :

١- شدة اعتناء علماء الأصول – رحمهم الله تعالى – حيث بينوا وتكلموا في جزئيات مسائل الأصول ومن أمثلة هذه الجزئيات مسألة دخول الصور غير المقصودة في العموم .

٢- شدة ربط علماء الأصول مسائل الأصول بعضها ببعض، حيث ربطوا بين مسألة المخاطب هل هو داخل في عموم خطابه أم لا ؟ وكذلك مسألة العام بمعنى المدح أو الذم هل هو عام أم لا ؟ وبين مسألة دخول الصور غير المقصودة في عموم اللفظ .

٣- وجود فرق بين الصور غير المقصودة والصور النادرة، حيث إن الصور النادرة لا تخطر ببال المتلفظ باللفظ العام، أما الصور غير المقصودة فإنها قد تخطر ببال المتلفظ باللفظ العام وقد لا تخطر .

٤- إن القرينة إذا وجدت في شيء فإنه يعمل بها، ما لم يوجد مانع للعمل بها، ولذا فإن علماء الأصول اتفقوا على كون اللفظ إذا وجدت فيه قرينة تدل على إدخال الصور غير المقصودة في عموم اللفظ أو إخراجه فإنه يعمل بهذه القرينة .

٥- تبين لي بدليل أن العبرة بعموم اللفظ ، لا بالقصد، ولذا فإن الصور غير المقصودة تدخل في لفظ المتحدث باللفظ العام .

٦- أنه بناء على ما ذهبت إليه من القول في مسألة : دخول الصور غير المقصودة في العموم ؟ حيث ذهبت إلى أن العبرة بعموم اللفظ ، فإني أذهب إلى أن المخاطب يدخل في عموم خطابه، وكذلك أن اللفظ العام

بمعنى المدح أو الذم هو عام، وكذلك قوة أدلة من قال بما قلت في المسألتين اللتين بنيتا على مسألة البحث .

هذا ما ظهر لي من نتائج عند بحثي لهذه المسألة وتأصيلها، هذا واسأل المولى جل وعلا أن ينفعني به ، وينفع به كل من قرأه وأطلع عليه هو حسبي ونعم الوكيل، وصلى الله وسلم على نبينا محمد وعلى آله وصحبه وسلم .

قائمة المراجع

١- إحكام الفصول في أحكام الفصول، لأبي الوليد الباجي، تحقيق : عبد المجيد ترك، الناشر : دار الغرب الإسلامي ، الطبعة الثانية ١٤١٥هـ - ١٩٩٥م .

٢- الإحكام في أصول الأحكام ، لسيف الدين الآمدي، الطبعة ودار النشر : بدون .

٣- الإحكام في أصول الأحكام لمحمد بن علي بن حزم، تحقيق أحمد شاكر، مطبعة النهضة ، الطبعة الأولى ١٣٤٧هـ .

٤- الاستيعاب ، ليوسف بن عبد البر، تحقيق : طه الزيني، الناشر : مكتبة ابن تيمية ١٤١٤هـ .

٥- الأشباه والنظائر ، لزين الدين ابن نجيم، تحقيق : محمد الحافظ ، دار الفكر، الطبعة الأولى ١٤٠٣هـ .

٦- الأشباه والنظائر، لتاج الدين عبد الوهاب السبكي، تحقيق : عادل عبد الموجود وعلي محمد عوض، دار الكتب العلمية ، بيروت ، الطبعة الأولى ١٤١١هـ .

٧- الأصابة، لأحمد بن حجر العسقلاني، تحقيق : طه الزيني، الناشر : مكتبة ابن تيمية ، ١٤١٤هـ .

٨- الأعلام، لخير الدين الزركلي، طبعة : دار العلم للملايين، بيروت ، الطبعة الرابعة ١٩٧٨م .

٩- إيضاح المبهم من معاني السلم، لأحمد الدمنهوري، تحقيق : عمر الطباع، مكتبة المعارف ، بيروت .

١٠- البحر المحيط ، للزركشي ، دار الخاني، الرياض .

١١- البرهان في أصول الفقه، لأبي المعالي عبد الملك الجويني، تحقيق : عبد العظيم الديب ، الناشر : دار الوفاء، الطبعة الثانية ، ١٤٢٠هـ .

١٢- بلوغ المرام من أدلة الأحكام، لأحمد بن حجر العسقلاني، تحقيق : محمد حامد الفقي ، الناشر : دار القلم ، بيروت .

١٣- بيان المختصر، لمحمود الأصفهاني ، تحقيق : محمد مظهر بقا، طبعة: جامعة أم القرى مركز أحياء التراث الإسلامي .

١٤- التعريفات ، للجرجاني، تحقيق : الإبياري ، طبعة دار الكتاب العربي، الطبعة الثانية، ١٤١٣هـ ز

١٥- حاشية البناني على شرح المحلي ، الناشر : دار الفكر ، بيروت، الطبعة : بدون .

١٦- الديباج المذهب في معرفة أعيان المذهب ، لبرهان الدين إبراهيم بن علي بن فرحون ، تحقيق : محمد الأحمدي ، طبعة : دار التراث، القاهرة ١٣٩٤هـ - ١٩٧٤م .

١٧- الذخيرة ، للقرافي، تحقيق محمد حجي ، دار الغرب الإسلامي، الطبعة الأولى ١٩٩٤م .

١٨- الذيل على طبقات الحنابلة، لابن رجب الحنبلي ، الناشر : دار المعرفة – بيروت .

١٩- سلاسل الذهب ، للزركشي، تحقيق : محمد المختار الشنقيطي، مكتبة ابن تيمية ، القاهرة، الطبعة الأولى ١٤١١هـ .

٢٠- سنن ابن ماجه ، لمحمد القزويني، تعليق : محمد عبد الباقي، الناشر: المكتبة الإسلامية ، تركيا .

٢١- سنن أبي داود ، لسليمان بن الأشعث، مطبعة : مصطفى الحلبي، الطبعة الثانية ١٤٠٣هـ ز

٢٢- سنن الدرامي ، لعبد الله بن عبد الرحمن الدرامي، تحقيق : عبد الله هاشم ، الناشر: حديث أكادمي، باكستان ١٤٠٤هـ - ١٩٨٤م .

٢٣- شجرة النور الزكية في طبقات المالكية، لمحمد بن محمد مخلوف، طبعة : المكتبة السلفية، القاهرة ١٣٩٤هـ .

٢٤- شذرات الذهب في أخبار من ذهب، لعبد الحي بن محمد بن العماد، منشورات دار الآفاق الحديثة، بيروت .

٢٥- شرح العضد على ابن الحاجب، تحقيق : الدكتور شعبان محمد إسماعيل ، الناشر : مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة .

٢٦- شرح الكوكب الساطع، للسيوطي ، تحقيق : محمد الحفناوي ، دار السلام ، الطبعة الأولى ٢٠٠٥م .

٢٧- شرح الكوكب المنير، لمحمد بن عبد العزيز الفتوحي، تحقيق : محمد الزحيلي ونزيه حماد، الناشر : مكتبة العبيكان ، الرياض ، ١٤١٨هـ - ١٩٩٧م .

٢٨- شرح اللمع، لأبي إسحاق الشيرازي ، تحقيق : عبد المجيد ترك ، الناشر: دار الغرب الإسلامي ، الطبعة الأولى ١٤٠٨هـ .

٢٩- شرح تنقيح الفصول، لشهاب الدين أبو العباس القرافي، تحقيق : طه عبد الرؤوف سعد، الناشر : مكتبة الكليات الأزهرية، الطبعة الثانية ١٤١٤هـ - ١٩٩٣م .

٣٠- شرح مختصر الروضة، لنجم الدين الطوفي، تحقيق : عبد الله التركي، الناشر : مؤسسة الرسالة ، الطبعة الثانية ، ١٤١٩هـ .

٣١- صحيح البخاري، لمحمد بن إسماعيل البخاري، طبع : مصطفى الحلبي ١٣٧٧هـ .

٣٢- صحيح الجامع الصغير : لمحمد ناصر الدين الألباني، طبعة المكتب الإسلامي، الطبعة الثالثة ، ١٤٠٨هـ .

٣٣- صحيح مسلم ، طبعة : الجمهورية العربية، بمصر ، الطبعة : بدون .

٣٤- صحيح مسلم بشرح النووي، ليحيى النووي ، الناشر : دار أحياء التراث العربي، بيروت ، الطبعة الثانية .

٣٥- طبقات الحنابلة، لمحمد بن أبي يعلي ، الناشر : دار المعرفة بيروت .

٣٦- طبقات الشافعية ، لجمال الدين الإسنوي، تحقيق : عبد الله الجبوري ، الناشر : دار العلوم ، الطبعة : بدون ١٤١٠هـ .

٣٧- طبقات الفقهاء ، لأبي إسحاق الشيرازي، تحقيق : إحسان عباس، طبعة دار الرائد العربي، بيروت ، ١٩٧٠م .

٣٨- طلبة الطلبة، لنجم الدين النسفي، تعليق : خالد العك، طبعة : دار النفائس، الطبعة الثانية ١٤٢٠هـ .

٣٩- الغيث الهامع شرح جمع الجوامع، لولي الدين أبي زرعة العراقي، تحقيق : مكتبة قرطبة ، الناشر : الفاروق الحديثة ، الطبعة الأولى ١٤٢٠هـ .

٤٠- الفروق ، لشهاب الدين القرافي، الناشر : دار المعرفة ، بيروت .

٤١- المستصفى من علم الأصول، لمحمد بن محمد الغزالي، طبعة : بولاق ١٣٢٢هـ .

٤٢- معجم المؤلفين، لعمر رضا كحالة، طبعة : مكتبة المثنى، بيروت ودار إحياء التراث الإسلامي، الطبعة : بدون .

٤٣- المنثور، للزركشي ، تحقيق : تيسير فائق، طبعة وزارة الشؤون الإسلامية والأوقاف ، الكويت .

٤٤- منع الموانع عن جمع الجوامع، لتاج الدين السبكي، تحقيق : سعدي الحميري ، الناشر : دار البشائر الإسلامية ، لبنان ، الطبعة الأولى ١٤٢٠هـ

٤٥- الموافقات في أصول الشريعة، لإبراهيم بن موسى اللخمي، تعليق : عبد الله دراز ، دار المعرفة ، بيروت .

٤٦- نثر الورود ، لمحمد الأمين الشنقيطي، تحقيق : محمد الشنقيطي، توزيع دار المنارة ، الطبعة الأولى ١٤١٨هـ .

٤٧- نشر البنود على مراقي السعود، لسيدي عبد الله بن إبراهيم الشنقيطي، دار الكتب العلمية ، بيروت ، الطبعة الأولى ١٤٠٩هـ .

٤٨- نهاية السول في شرح منهاج الأصول ، لجمال الدين الإسنوي ، طبعة: عالم الكتب، بيروت ١٩٨٢م .

٤٩- الوسيط ، للغزالي ، تحقيق : أحمد محمود ومحمد محمد تامر، دار السلام، الطبعة الأولى ١٤١٧هـ .

حقيقة خلق الحياء وأثره في بناء الفرد والمجتمع

د. سامي عفيفي حجازي (*)

من الأخلاق التي حث عليها الدين ، ودعت إليها السنة المطهرة خلق الحياء .

فما مفهوم الحياء ؟ وما حقيقته ؟ وما شعبه ، وما هي فضائله ؟

مفهوم الحياء :

الحياء: خلق طيب، ومفهومه يتلخص في التوبة والحشمة (١) ، وحقيقة الحياء كما ذكره العلماء : خلق يبعث على ترك القبيح ويمنع من التقصير في حق ذي الحق (٢) .

الحياء علامة صادقة على طبيعة الإنسان : فهو يكشف عن قيمة إيمانية ومقدار أدبه، وعندما يُرى الإنسان يتحرج من فعل ما لا ينبغي، أو ترى حُمرة الخجل تصبغ وجهه إذا بدر منه ما لا يليق؛ فاعلم أنه حي النفس نقي المعدن ، زكي العنصر . وعندما يُرى الإنسان بأنه لا يبالي ما يأخذ أو يترك فهو أمرؤ لا خير فيه ، وليس له من الحياء وازع يعصمه عن اقتراف الآثام وارتكاب الدنايا .

(*) أستاذ العقيدة والفلسفة – كلية الأصول الدينية – جامعة الأزهر

ولذا وصى الإسلام أبناءه بالحياء، وجعل هذا الخُلق السامي من أبرز ما يتميز به المسلم.

إن الرجل الذي يخجل من الظهور برذيلة لا تزال فيه بقية من خير، والرجل الذي يطلب الظهور بالفضيلة لا تزال فيه بقية من شر، لأن الإنسان ينبغي أن يخجل من نفسه كما يخجل من الناس . فإذا كره أن يروه على نقيصة فليكره أن يرى نفسه على مثلها ، إلا إذا حسب نفسه أحقر من أن يُستحى منها.

ومن هنا كان الحياء شرطًا من شروط الفعل الخلقي يبعث على ترك القبيح، ويمنع من التقصير في حق صاحب الحق . ولذا يعرّفه صاحب كتاب التعريفات فيقول :

الحياء : انقباض النفس في شيء ، وتركه حذرًا عن اللوم فيه وهو نوعان :

الأول : حياء نفساني ، وهو الذي خلقه الله تعالى في النفوس كلها، كالحياء من كشف العورة .

والثاني : حياء إيماني وهو ما يمنع المؤمن من فعل المعاصي خوفًا من الله تعالى (٣) . كما قال الراغب الأصفهاني : الحياء : انقباض النفس عن القبائح وتركها (٤) .

فهو خلق يعتري وجه الإنسان عند فعل ما يتوقع كراهيته أو ما يكون تركه خيرًا من فعله (٥) .

ولذا وردت النصوص الكثيرة والمتعددة التي تدفع وتحض على خلق الحياء كما قال الرسول ﷺ "الإيمان بضع وستون شعبة، والحياء من الإيمان" (٦) .

وفي رواية الإمام مسلم عن أبي هريرة رضي الله عنه قال : قال رسول الله ﷺ : الإيمان بضع وسبعون أو بضع وستون شعبة فأفضلها قول لا إله إلا الله وأدناها إماطة الأذى عن الطريق ، "والحياء شعبة من الإيمان" رواه مسلم في كتاب الإيمان" .

و "البِضْعُ" بكسر الباء – كناية عن عدد مبهم وغير معلوم لا يقل عن ثلاثة ولا يصل إلى عشرة . ويستعمل مفردًا . نحو : بضع سنين، ومركبًا. نحو: بضعة عشر، ومعطوفًا كما هنا.

و"الشعبة" بضم الشين : هي : الغصن والطرف ويطلق على الطائفة من الشيء، والمراد منها : فروع الإيمان من أعمال الجوارح وأحوال القلوب دون الأصول الاعتقادية .

والكلام في الحديث من باب الإخبار عن الكل بأجزائه، لأن الكل هو جملة تلك الأجزاء لا يختلفان إلا بالإجمال والتفصيل .

ومدلول الشُعب يمثل لنا الإيمان . وأنه أصلاً راسخًا في القلب رسوخ الأشجار في منابتها وعلى جوانبه تتفرع الأخلاق الكريمة والأعمال الصالحة كما تتشعب الأغصان على جذوع الأشجار .

فأفضلها قول : "لا إله إلا الله" .

وهي أعظم تلك الخصال كلها، لأنه إن كان قولاً نفسيًا ، فهو أصل الإيمان المتغين الذي لا يصحُ عند الله شيء من الشعب إلا به، وإن كان قولاً باللسان فهو ترجمان هذا الأصل الذي لا يصح شيء منها بدونه .

"وأدناها إماطة الأذى عن الطريق" :

الإماطة : الإزالة والتنحية . والأذى : مصدر سمي به كل ما يؤذي والمراد به في الحديث كل ما يوجد في الطريق من حجر أو شوك ..

وإنما كانت تنحية هذه الأشياء أدنى شعب الإيمان لأنها دفع أقل ألم يتوقع عروضه لأحد المسلمين ولو على سبيل الاحتمال . وفيما بين أعلى الشُعب وأدناها مراتب كثيرة من معاملة الحق ومجاملة الخلق بين واجب ومندوب . وقد اكتفى النبي ببيان شعبة واحدة منها لو حُققت على وجهها لاستتبعت سائر الشعب إذ فيها النازع والدافع إلى كل خير والوازع عن كل شر، ألا وهي الحياء . قال ﷺ : "والحياء شعبة من الإيمان " .

الحياء . أو الاستحياء : هو انفعال نفساني يقتضي الانقباض عن فعل ما يُعاب عليه الإنسان أو يُذم كما تبين فيما تقدم .

والسؤال الذي يقتضي الجواب . هل الحياء يختلف عن الخوف ؟

نعم الحياء يختلف عن الخوف في منشئه وباعثه وإن اتحد أثرهما وهو الكف عن الفعل والانزجار، فالحيوان يخاف ولا يستحي، وإنما يستحي الإنسان لما وهبه الله من لطف الحس وقوة الشعور بمواقع العيب والذم . فمن حُرم الحياء فقد حُرم خاصةً من الخصائص الإنسانية . وهذا ما بينه قول الرسول ﷺ : "إن مما أدرك الناس من كلام النبوة الأولى إذا لم تستحي فاصنع ما شئت". وهنا قد يقول قائل : ما الفعل الذي يتوقع ذمه ؟

الفعل الذي يُتوقَّع ذمُّه إما أن يكون الذم له من جهة العقل كفعل المجانين الذين فقدوا العقل . أو من جهة العرف كفعل السفهاء أو من جهة الشرع كفعل الفساق والمستهزئين . وكل ما هو مذموم في العقل مذموم في العرف والشرع.

والذي نسميه حياءً ونعده من شعب الإيمان هو الانقباض عما يعد عيبًا في نظر الشارع وإن لم يعده الناس عيبًا ، فمن استحيا أن يواجه العظماء أو الأصدقاء بالحق فترك الأمر بالمعروف أو النهي عن المنكر إجلالاً لهم أو استبقاء لمودتهم إن سُمِّي حيًا عُرفًا لا يُسمى حييًا شرعًا بل يُسمى جَبَانًا ضعيفًا.

وربما اشتبه الأمر على بعض الناس فسموا ذلك كله حياء وقسموه إلى المحمود والمذموم ولكن الحياء في لسان الشرع غير منقسم بل هو خير كله ولا يأتي إلا بخير . وإذا كان الحق لله أو للخلق ، وجب أن يطالب به ولا يخشى لومة لائم فإن من تساهل في حقوق ربه أو حقوق من له ولا يته من أهل أو وطن أو حق غائب من المسلمين لا يُقال إنه تسامح في حقه بل يقال إنه فرط في واجبه !! .

وفي هذا المقام قد يقول قائل : وقفنا على أن الحياء خُلق وغريزة في النفس فكيف يجعل من شعب الإيمان والتكاليف الشرعية ؟

أجاب عنه أئمة العلم : بأن الكلام على التشبيه والأخبار .

والمعنى : أن الحياء يمنع من ارتكاب القبيح كما أن الإيمان يمنع من ذلك فسمي إيمانًا مجازًا . وهذا قول الإمام ابن قتيبة .

وأجاب غيره : بأن الحياء منه خُلق وتخلق أي أن منه غريزيًا مكتسبًا . ودخول المكتسب تحت التكليف واضح لأنه فعل اختياري، ولما كانت الغرائز ليست راسخة في الإنسان رسوخها في الحيوان، بل هي خاضعة للاختيار في تهذيبها وتنميتها فمن كان حييًا بغريزته لزمه لضبط غريزة الحياء عنده على

ميزان الشرع أن يتعلم ما يُحمَدُ شرعًا وما يُذمُ ، وأن يأخذ نفسه بالكف عن المذموم الشرعي والعمل بالمحمود الشرعي حتى يصير الحياء الشرعي ملكة له، فيدخل في شعب الإيمان بهذا الوجه .

حيث يقول المصطفى ﷺ : "لكل دين خلق وخلق الإسلام الحياء" (٧).

ومن هنا جعل الإسلام قيمة الحياء سمة من السمات المقومة للإيمان والمتممة له كما في الحديث السابق وأن الحياء شعبة من الإيمان، كما ربط الإسلام أيضًا بين الحياء وبين طُرق الخير كلها، وهذا مصدر من مصادر السعادة والرضوان الذي ضل عنه المعرضون وجافوا طريق الفطرة والتوحيد ومصداق هذا قول الرسول الحياء خير كله" ، ونلمس هذا المعنى في موضوع آخر يقرر وما كان الحياء في شيء قط إلى زانه"(٨) .

ومن كل ما تقدم يتضح أن الخير والشر معان كامنة في النفوس بالفطرة، وهي منح إلهية والإنسان مطالب من الله بأن يخرج ما أودعه خالقه فيه من سجايا صالحة فإذا استطاع ذلك كان متحليًا بالحياء، وهذا يكون لمن تيقظ بالإيمان، ولذا كان الخَلق متفاوتين في مدى قدرتهم على اكتساب الخير أو الابتعاد عن الشر، لما رُكّبَ فيهم من السجايا التي هي فعل الخالق، واستخراجه يكسف المخلوق فكذا الآداب منبعها السجايا الصالحة والمنح الإلهية (٩) .

كما قال الشاعر :

لا تسأل المرء عن خلائقه   في وجهه شاهد من الخير

فسمة الخير : الدعة والحياء .

وسمة الشر : الفجور والبذاء .

ولذا قال رسول الله الحياء من الإيمان والإيمان في الجنة، والبذاء من الجفاء والجفاء في النار(١٠) .

ونلمس هذا أيضًا في قول الرسول الحياء والإيمان قرناء جميعًا، فإذا رُفِعَ أحدهما رُفِعَ الآخر .

ولذا فما أشد مخالفة الفتاة الخارجة عن شرع الله وتظن أن الخلاعة كمال ومدنية وهو عين التخلف والبعد عن الحق، في دائرة المخالفة وتخالف الفطرة التي فطرها الله عليها فيحدث لها التناقض وتظهر ما حرم الله تعالى وتخالف شرعه حتى تفقد دوائر بناء الدين في أقرب شيء إليها وهي نفسها التي بين جنبيها وبالتالي تفقد رضا الله عز وجل وهو الأساس الذي تتطلع إليه كل نفس مؤمنة ومن هنا كان خلق الحياء هو الاعتدال في شرع الله تعالى قال تعالى :

{فَجَاءتهُ إِحْدَاهُمَا تَمْشِي عَلَى اسْتِحْيَاء} (١١) .

ومعنى ذلك أن المرأة العفيفة تمشي على استحياء بعيدة عن التبذل والتبرج والإغواء .

جاءته على خلق كريم لتنهي إليه دعوة في أوجز عبارة وأدق تعبير فمع الحياء إبانه وفصاحة وطهارة وذلك كذلك من إيحاء الفطرة النقية السليمة المستقيمة فالفتاة المستقيمة القويمة تستحي بفطرتها لقاء الرجال والحديث معهم.

ولكنها لثقتها بطهارتها واستقامتها لا تضطرب الاضطراب الذي يطمع ويغري ويهيج ، وإنما تتحدث في وضوح بالقدر المطلوب (١٢) .

وفي الأثر قيل لأعرابية كانت عفيفة ثم سقطت في الرذيلة، ما الذي أودي بك إلى هذه الهاوية ومزق ثوب العفاف والطهر والفضيلة منك ؟ فقالت : قرب الوساد وكثرة السواد .

ولهذا أوجب الإسلام غض البصر قال تعالى : **{قُل لِّلْمُؤْمِنِينَ يَغُضُّوا مِنْ أَبْصَارِهِمْ وَيَحْفَظُوا فُرُوجَهُمْ ذَلِكَ أَزْكَى لَهُمْ إِنَّ اللَّهَ خَبِيرٌ بِمَا يَصْنَعُونَ وَقُل لِّلْمُؤْمِنَاتِ يَغْضُضْنَ مِنْ أَبْصَارِهِنَّ وَيَحْفَظْنَ فُرُوجَهُنَّ وَلا يُبْدِينَ زِينَتَهُنَّ إِلَّا مَا ظَهَرَ مِنْهَا}** (١٣) .

وفي هذا ما يوقفنا على أثر الأخلاق الإسلامية في السلوك وأن قيمة المرأة في تمسكها بأوامر الدين : وعليها أن تتعلم وتنال من العلم ما يصل بها إلى أعلى درجات الفقه والتفقه في أمور دينها ودنياها، ولكن بدون أن تقع في المحظور بالكشف عن زينتها وهتك سترها المادي والروحي والخلقي، حتى لا تعرض نفسها في سوق المهانة والمذلة بسلوك الطرق غير المستقيمة والتمرد على حدود الشريعة (١٤) ، وإنما تحرص على أن تكون في دائرتي التحلي بما أمر الله به والتخلي عما نهي الله عنه وهذا لا يكون إلا بالحياء .

وفي كل ما تقدم ما يوقفنا على عظمة الحياء وأهميته في الخُلق والسلوك الذي به تتحقق السعادة للفرد والمجتمع، وهذا يدعونا لمعرفة منزلته في شرع الله تعالى .

الحياء خلق يمنع صاحبه من الوقوع في المعاصي ، كما يمنعه من التقاعس عن أداء الواجبات والفضائل (١٥) .

وعلى هذا تتضح قيمة الحياء في مفهوم شرع الله تعالى كما يقول – صاحب دراسة أدب الدنيا والدين – "إن الدين أقوى قاعدة في صلاح الدنيا واستقامتها، وأجدى الأمور نفعًا في انتظامها وسلامتها، ولذلك لم يخل الله تعالى خلقه مذ فكرها عقلاء من تكليف شرع واعتقاد دين ينقادون لحكمه لئلا تختلف بينهم الآراء ، ويستسلمون لأمره فلا تتصرف بهم الأهواء" (١٦) .

وهذا يعني تهذيب الظاهرة والباطن وفقًا للتوجيهات الشرعية، وإذا ما تهذب باطن الإنسان وظهرت آثار ذلك في سلوكه، كان حينئذ متحليًا بالخلق والسلوك الإسلامي القائم على تهذيب وتنقية الظاهر والباطن، ولذا كان خلق الحياء ميراث الأنبياء كما روي الإمام البخاري بسنده عن أبي مسعود قال : قال النبي ﷺ : "إن مما أدرك الناس من كلام النبوة الأولى : إذا لم تستح فاصنع ما شئت" .

وفي هذا المقام يقول : صاحب دراسة الأخلاق في القرآن الكريم "إن الحياء هو القيمة المركزية في الأخلاق الإسلامية، وليس مجرد مانع أو باعث على الخُلق والسلوك" (١٧) ، وما ذلك إلا لأن أوامر الشريعة تنقسم في جملتها إلى ما يتعلق بأقوال ظاهرة كالصوم والصلاة وإلى ما يتعلق بالنفس كالإخلاص والحب في الله والبغض فيه والخوف من وعيد الله تعالى والأمل في مثوبته ورضوانه .

وكذلك النواهي تنقسم في جملتها إلى ما يتعلق بظاهر الأقوال والأفعال كالنهي عن القتل بغير حق والسرقة والغيبة والنميمة .. وإلى ما يتعلق بأعماق النفس أو القلب كالنهي عن الكبر والعجب والحق، والتعلق بزخارف الدنيا وأهواء النفس . وفوق هذا وذاك فإن ما يتلبس به المسلم من الطاعات الظاهرة

المتعلقة بالأقوال والأفعال لا يستقيم به المسلم من الطاعات الظاهرة المتعلقة بالأقوال والأفعال لا يستقيم على حالة من القبول عند الله تعالى ما لم ينهض ويرتكز على تلك الطاعات الأخرى المتعلقة بطوايا النفس والقلب (١٨) .

إن الحياء قوة تعتري النفس وتمنع من اقتراف المعاصي وتحفظ من التردي في الرذائل، ليس هذا فحسب بل وتبعث على العمل الفاضل، ولذا كان الحياء دليل نضج الحس الخلقي الذي يميز بين الخير والشر، وبالتالي يمنع من اقتراف الشر ويبعث على الخير .

ومن هنا دعا أئمة الخلق والسلوك إلى التأكيد على أهمية خلق الحياء وأنه ينشأ لدى المسلم الذي يتقي الله تبارك وتعالى عن طريقين :

الأول : رؤية الآلاء ، أي نعم الله تبارك وتعالى التي أسبغها على الإنسان ظاهره وباطنه .

والثاني : رؤية التقصير وذلك بمعنى شعور المرء بأنه لا يوفي المنعم حقه في الشكر على ما أنعم به عليه والحياء يدور حول ثلاث شعب :

أولها : الحياء من الله عز وجل ، ويكون بما كلفنا به من امتثال أمر واجتناب نهي، ورضا بقضاء وقدر، وأن نراقب الله في حركاتنا وسكناتنا، في خلوتنا وجلوتنا، ومصداق هذا قول الرسول ﷺ لأحد أصحابه أوصيك أن تستحي من الله تعالى كما تستحي من الرجل الصالح من قومك .

روي الترمذي بسنده عن عبد الله بن مسعد قال : قال رسول الله استحيوا من الله حق الحياء . قلنا : يا نبي الله إنا نستحي والحمد لله . قال : ليس ذاك، ولكن الاستحياء من الله حق الحياء، أن تحفظ الرأس وما وعى وتحفظ البطن

وما حوى ، وتتذكر الموت والبلى ، ومن أراد الآخرة ترك زينة الدنيا وآثر الآخرة على الأولى . فمن فعل ذلك فقد استحى من الله حق الحياء .

لقد وضح الرسول ﷺ حقيقة الحياء في كلمته الجامعة وأنه يشمل الظاهر والباطن للإنسان .

وعن عبد الله بن عمر – رضي الله عنهما – أنه قال : دخلت على النبي ﷺ فوجدته يبكي فقلت : يا رسول الله ما يبكيك ؟ قال أخبرني جبريل – عليه السلام – "أن الله يستحي من عبد يشيب في الإسلام أن يعذبه . أفلا يستحي أن يذنب وقد شاب في الإسلام" .

ثانيهما : الحياء من الناس . ويكون بمراعاة حقوقهم وكف الأذى عنهم، وترك مجاهدتهم بالقبيح .

ثالثها : حياء المرء من نفسه ، ويكون بالعفة واتقاء الريب والتورع عن الشبهات واستشعار عظمة الله تعالى وخشيته في جميع الأوقات وألا يعمل في السر عملاً يستحي منه في العلانية . ولذا ورد في الأثر "ليكن استحياؤك من نفسك أكثر من استحيائك من غيرك . فالإثم ما حك في صدرك وكرهت أن يطلع عليه الناس .

وقد دلت الأسانيد والأحاديث على فضائل الحياء ومنها :

أولاً : أنه صفة من صفات الرسول ﷺ .

فقد روي البخاري بسنده عن أبي سعيد الخدري قال : "كان النبي ﷺ أشد حياء من العذراء في خدرها ، فإذا رأى شيئًا يكرهه عرفناه في وجهه" (١٩) .

ثانيًا : أن خلق الحياء سمة الخير، لأنه لا يأتي إلى بخير :

فقد روى البخاري بسنده عن عمران بن حصين قال : قال النبي ﷺ "الحياء لا يأتي إلا بخير" (٢٠) وفي رواية "الحياء خير كله" قال : أو قال : "الحياء كله خير" (٢١) .

فالحياء يظهر الخير من الإنسان بالاستقامة ويضيء الوجه فحياة الوجه بالحياء كما أن حياة الزرع بالماء .

ثالثًا : أن خلق الحياء زينة فطوبى لمن يتزين به .

فقد روى الترمذي بسنده عن أنس قال : قال رسول الله ﷺ : "ما كان الفحش في شيء إلا شأنه، وما كان الحياء في شيء إلا زانه" .

فلو قدر أن يكون الفحش أو الحياء في جماد لزانه أو شانه فكيف بالإنسان".

نسأل الله تعالى أن يجملنا بخلق الحياء الذي هو دليل على الإيمان والذي به تتحقق السعادة في الدنيا والآخرة .

قائمة المراجع :

١- راجع لسان العرب لابن منظور مادة الحياء ، جـ ٢، دار المعارف بمصر .

٢- الإمام النووي رياض الصالحين .

٣- راجع السيد الشريف الجرجاني، كتاب التعريفات، ص ٩٤، ط. بيروت، ١٩٨٣م .

٤- راجع المفردات للراغب الأصفهاني .

٥- راجع القاضي عياض الوفا بأحوال المصطفى ﷺ جـ ١، ص ٦٨، ط. الحلبي، ١٩٥٠م .

٦- راجع صحيح الإمام البخاري كتاب الإيمان باب أسرار الإيمان .

٧- رواه الإمام مسلم في كتاب الإيمان، ص ٦٤، وكذا في مسند الإمام أحمد.

٨- رواه الإمام أحمد بن حنبل جـ ٣، ص ١٦٥، وابن ماجه كتاب الزهد باب الحياء ص ١٣٩٩ .

٩- راجع عوارف المعارف للسهراوردي .

١٠- رواه الشيخان وارجع فيض القدير ، جـ ٣، ص ٢٤٧ .

١١- سورة القصص الآية ٢٥

١٢- راجع العلامة سيد قطب في ظلال القرآن جـ ٦، ص ٣٣٧، ط السابعة، ١٩٧١م .

١٣- سورة النور : الآية ٣١ .

١٤- راجع الأستاذ الدكتور . الحسيني عبد المجيد هاشم – رحمه الله – كتاب الدين القيم جـ ١، ص ١٥٦، ط مجمع البحوث الإسلامية ، ١٩٨١م .

١٥- راجع الإمام النووي ، رياض الصالحين ، ص ٢٢٧، ط ١٩٨٣م

١٦- الماوردي أدب الدنيا والدين، جـ ٢، ص ٢٤٥، ط دار الشعب، ١٩٨٠م.

١٧- راجع د. محمد عبد الله دراز : دستور الأخلاق في القرآن الكريم، ص ٥٣١، ط السابعة ، بيروت ، ١٩٨٧م .

١٨- راجع السلوك وتنمية وعي الأمة للدكتور سامي عفيفي حجازي، ص١٩ .

١٩- راجع صحيح الإمام البخاري كتاب الأدب جـ١ ، ص ٥١٣، وصحيح الإمام مسلم كتاب الفضائل، جـ ٤، ص ١٨٠٩ .

٢٠- راجع صحيح الإمام البخاري والمرجع السابق للإمام مسلم .

٢١- راجع صحيح الإمام مسلم كتاب الإيمان، جـ ١، ص ١٤ .

الاتفاقيات الجماعية للعمل كإطار لتنظيم علاقات العمل

أ. الليل أحمد (*)

مقدمـــة :

لقد أعطت التوجهات الحديثة في مجال القانون الاجتماعي أهمية كبيرة لإسهام الشركاء الاجتماعيين في تنظيم علاقات العمل، لما لهذا الإسهام من انعكاسات إيجابية على مجالات العمل واستقرار العلاقات الاجتماعية في مختلف القطاعات.

إن تدخل الشركاء الاجتماعيين في مجال تنظيم علاقات العمل يتم من خلال آليات عدة ، أهمها الاتفاقيات الجماعية للعمل ، التي أصبحت في ظل التوجهات الاقتصادية الحديثة أهم الوسائل المعتمدة لتنظيم علاقات العمل بالنظر لتناقص التدخل التشريعي في هذا المجال.

وانطلاقاً من هذه الأهمية سنتناول هذه الآلية من خلال الحديث عن جذور القانون الاتفاقي، وتعريف الاتفاقية الجماعية وإطارها القانوني وكيفية إعدادها ودورها في تنظيم علاقات العمل الفردية والجماعية في ظل التحولات الاقتصادية القائمة.

(*) أستاذ مساعد مكلف بالدروس ، جامعة أدرار . الجزائر

أولاً: تطور القانون الاتفاقي.

إن الحديث عن الاتفاقيات الجماعية للعمل كإطار لتنظيم علاقات العمل يدعونا للحديث عن جذور القانون الاتفاقي، إذ تعد الاتفاقية الجماعية أحد العناصر المهمة في تطور قانون العمل وهي مصدر أساسي من مصادره وهذا ما يظهر من خلال مختلف مراحل تطور قانون العمل، على اعتبار النشأة العفوية إن أمكن القول لهذه الأداة في غياب النصوص القانونية لمعالجة العديد من النزاعات القائمة والاضرابات، حيث أملت هذه الأوضاع إبرام اتفاقيات جماعية لمعالجة المشاكل التي كانت سبباً في هذه النزاعات والاضرابات، وهذا ما يعكس وجود جماعات منظمة للتفاوض حول مسائل معينة في إطار الاتفاقية الجماعية، هذا الواقع كان الدافع إلى اهتمام الفقهاء والمشرعين بالأسس القانونية لهذه الاتفاقيات، إضافة إلى اهتمام المنظمة العالمية للعمل بهذه الوسيلة كإطار لتنظيم علاقات العمل من خلال وضع النظام القانوني لها، بعد أن مرت بمراحل معينة اتسمت بتدخل الدولة لمعالجة قضايا محددة، وذلك بشكل كبير بعد الحرب العالمية الثانية ؛ فقد صدر قانون ١٩٤٦ ليضع مجموعة من القيود على إبرام الاتفاقيات الجماعية، واستمر الأمر إلى غاية سنة ١٩٥٦ حيث تم الاعتراف بشكل أكبر للمنظمات النقابية بأداء دور كبير في إبرام الاتفاقيات الجماعية، وطبقاً لذلك ازدادت أهمية تدخل الاتفاقية الجماعية مع توسيع مضمونها، وهذا ما يدل على أن نشأة الاتفاقيات الجماعية مرتبط بتطور التنظيم النقابي[1].

وترتكز السياسة الاجتماعية لأي مجتمع على البحث عن الاتفاق بين الأطراف المشتركين في المشروع؛ لأن قانون العمل قبل كل شيء هو قانون تفاوضي مبني على اتفاقات جماعية، لها معتبرة في التشريعات العمالية

---

[1] دروس حول الاتفاقيات الجماعية للتعامل، المدرسة الوطنية للإدارة ١٩٩٣.

المقارنة، لما تحققه من فائدة للعمال والعمل بالنظر لاستقلالها عن السلطات الرسمية عند وضعها وتنفيذها بما يتناسب ومصالح الطرفين في حدود ما يسمح به النظام العام وقوانينه [1] .

ولا تتضمن تشريعات العمل الصادرة في الجزائر في بداية الاستقلال الإشارة إلى هذه الاتفاقات الجماعية باعتبارها مصدرًا من مصادر قانون العمل، وإنما تأخر ظهور هذه الإشارات حتى بداية السبعينيات، ولم تكن الاتفاقيات الجماعية التي عقدتها المؤسسات العمومية إلا امتداداً لتطبيق القوانين الفرنسية بعد الاستقلال بما لا يتعارض مع السيادة الوطنية . وقد بدأ ذلك فيما يمكن تتبعه تاريخيًا عام ١٩٧٥؛ إذ تناول الأمر ٧٥-٣١ المؤرخ في ٢٩ أبريل ١٩٧٥ المتعلق بالشروط العامة لعلاقات العمل في هذا القطاع الخاص، تنظيم علاقات العمل في هذا القطاع الخاص دون أن يقصي صراحة من مجال تطبيقه مؤسسات القطاع العام، وكذلك كان الشأن بالنسبة للأمر ٧١-٧٥ المؤرخ في ١٦ نوفمبر ١٩٧١ المتعلق بالعلاقات الجماعية للعمل في القطاع الخاص والذي لم يحدث أي تنظيم فني لعلاقات العمل الفردية أو الجماعية، واستمر الأمر كذلك حتى بعد صدور القانون الأساسي للعامل الذي جاء بمبادئ ذات طابع سياسي واجتماعي خاصة ما تعلق بالحقوق والالتزامات الأساسية للعمال، حيث نظم هذا القانون مختلف جوانب علاقات العمل في الجزائر وفي مختلف النشاطات حيث طبق على الفئات المهنية باختلاف أصنافها ودرجاتها والقطاعات التي تنتمي إليها بما في ذلك قطاع الوظيفة العامة، حيث وحد هذا القانون النظام القانوني المطبق على كافة علاقات العمل في القطاعات المختلفة، وفي نهاية الثمانينات ظهرت عدة ملاحظات بشأن عدم تحقيق القانون المذكور للأهداف التي وضع من أجلها بإضافة إلى أنه حد من

---

[1] أ. احمية سليمان، التنظيم القانوني لعلاقات العمل في التشريع الجزائري، علاقة العمل الفردية، د.م.ج الجزائر، ١٩٩٢، ص٥٢.

مبادرة المؤسسات، وهو ما أوجب العمل على تكييف أحكامه مع المحيط الاقتصادي الجديد، لتعديلها أو إلغائها كلية وإصدار قوانين جديدة تتماشى ومستجدات النشاط الاقتصادي واعتماد مبدأ العلاقات التعاقدية في علاقة المؤسسة بمحيطها وعمالها [١] .

وانطلاقاً من هذا الوضع بدأ العمل على تحرير المؤسسات قليلاً من القيود الوارد في القانون الأساسي العام للعامل، وفي هذا الإطار صدر القانون ١٩٨٨/١/١٢ المتضمن القانون التوجيهي للمؤسسات العمومية، حيث حدد نظاماً لعمل المؤسسات يحتكم فيه إلى الهيئات المكونة لإدارة المؤسسة دون أي هيئة خارجية، في إطار المتابعات المدنية والجزائية.

وبناءاً على التقريرين الصادرين عن مجموعات العمل التي وضعت التصورات والاقتراحات العملية لتعديل أحكام القانون تم التركيز على اقتراح مبدأ العلاقات التعاقدية، وتغيير القوانين الصادرة بمقتضى نصوص تنظيمية مركزية باتفاقيات جماعية قطاعية واتفاقيات جماعية للمؤسسات[٢]، إضافة إلى اعتماد العمل التفاوضي المشترك بين الأطراف الاجتماعية إطاراً لتنظيم علاقات العمل في مختلف جوانبها على أن تتولى الدولة توجيه السياسة الاقتصادية والاجتماعية العامة.

لقد لقيت معظم هذه الاقتراحات قبولاً من السلطات العمومية، وهذا ما عكسته أحكام دستور سنة ١٩٨٩ الذي أقر مبدأين أساسيين لهما علاقة بالعمل وهي: توسيع الاعتراف بممارسة حق الإضراب في مختلف القطاعات وكذلك ممارسة الحق النقابي لجميع المواطنين [٣] .

---

[١] أ. أحية سليمان، المرجع السابق، ص٢٧.

[٢] أ. أحية سليمان، نفس المرجع، ص٢٨.

(3) Rabah Bettahar-Mustapha Khelif, ET SIONREPARLDIT SALAIRE? Les Relations socials au sein de l'entreprise-edition Bettahar, 1992, P79 .

وبعد ذلك شهدت سنة ١٩٩٠ صدور العديد من النصوص القانونية المتعلقة بعلاقات العمل على أساس تعاقدي من ذلك قانون علاقات العمل، وهو القانون المتعلق بتسوية المنازعات الجماعية في العمل وممارسة حق الإضراب، والقانون المتعلق بتسوية المنازعات الفردية في العمل والقانون المتعلق بممارسة الحق النقابي، وكانت هذه الانطلاقة تأكيداً للمبدأ التعاقدي الجماعي في تنظيم علاقات العمل في الجزائر.

ثانياً: تعريف الاتفاقية الجماعية.

تعد الاتفاقية الجماعية اتفاقا بين طرفين متعاقدين يمثل أحدهما مجموعة العمال بواسطة التنظيم النقابي ويمثل الطرف الثاني رب العمل أو مجموعة أرباب العمل، بغرض التفاوض حول العناصر المتعلقة بشروط التشغيل والعمل [1].

وتشير أحكام القانون ٩٠-١١ المتعلق بعلاقات العمل إلى نفس المدلول حيث تنص المادة ١١٤ من هذا القانون على أن "الاتفاقية الجماعية اتفاق مدون يتضمن مجموع شروط التشغيل والعمل فيما يخص فئة أو عدة فئات مهنية.

وبهذا فإن الاتفاق الجماعي اتفاق مدون يعالج عنصراً معيناً أو عدة عناصر محددة من مجموع شروط التشغيل والعمل بالنسبة لفئة أو عدة فئات اجتماعية ومهنية، وقد تبرم هذه الاتفاقيات أو الاتفاقات الجماعية نفس الهيئة المستخدمة أو بين مجموعة المستخدمين أو منظمة نقابية للمستخدمين، من جهة، ومنظمة أو عدة منظمات نقابية تمثيلية للعمال، من جهة أخرى.

---

[1] أ. بشير هدفي، الوجيز في شرح قانون العمل، علاقة العمل الفردية والجماعية، دار الريحانة للكتاب، الجزائر، الطبعة الثانية، ٢٠٠٣، ص١٩٥.

ويجري تحديد مفهوم تمثيل الأطراف في التفاوض طبقاً للشروط المنصوص عليها في القانون" [١] .

ويتبين من نص المادة المذكورة أعلاه أن المشرع الجزائري في تعريفه للاتفاقية الجماعية ميز بينها وبين الاتفاق الجماعي للعمل من حيث مضمون كل منهما حيث تشمل الاتفاقية الجماعية مجموع شروط التشغيل والعمل بينما لا يشمل الاتفاق الجماعي سوى عنصر أو عدة عناصر محددة من شروط التشغيل والعمل وبهذا يتبين بأن للاتفاقية الجماعية دوراً هاماً في تنظيم جوانب عدة لعلاقات العمل الفردية والجماعية من خلال مجموعة الأحكام الاتفاقية التي تتضمنها، تحقيقًا لإرادة الطرفين المتعاقدين. وتضيف أحكام القانون أن الاتفاقية الجماعية اتفاق مدون بما يفيد عدم انصراف هذا المفهوم إلى الاتفاقات غير المكتوبة في هذا المجال، وإن كان المشرع يعترف بالعقد الشفهي في جوانب أخرى من جوانب علاقة العمل كما هو الشأن بالنسبة لعقود العمل غير المحددة المدة .

والاتفاقية الجماعية هي النتيجة التي ينتهي لها الأطراف من خلال المفاوضات الجماعية والنقاش حول مجموع المسائل المتعلقة بالشروط العامة للعمل والتشغيل التي يمكن أن تبرم داخل المؤسسة المستخدمة الواحدة وتسمى الاتفاقية الجماعية للمؤسسة، أو تبرم بين أكثر من مؤسسة مستخدمة أو قطاع نشاط معين، وهنا تسمى الاتفاقية الجماعية القطاعية، وقد تكون محلية أو وطنية بحسب ما يحدده أطراف الاتفاقية الجماعية [٢].

---

[١] المادة ١١٤ من القانون ٩٠-١١ المؤرخ في ٢١ أبريل ١٩٩٠ المتعلق بعلاقات العمل. ج.ر رقم ١٧ لسنة ١٩٩٠.

[٢] المادة ١١٥ من القانون ٩٠-١١ المتعلق بعلاقات العمل.

ثالثاً: الإطار القانوني للاتفاقية الجماعية:

يتم إبرام الاتفاقيات الجماعية من خلال التفاوض الجماعي بناءً على طلب أحد الطرفين، أي الممثلين النقابيين وممثلي الهيئة المستخدمة، حيث يشترط لإبرامها توافر مجموعة من الشروط الموضوعية المتعلقة بالشروط العامة إضافة إلى الشروط المرتبطة بأهلية المتفاوضين، الشروط الشكلية كشرط الكتابة الذي يميزها عن عقود العمل الفردية، فضلاً عن توقيع الطرفين المتعاقدين وإشهارها، وإيداعها لدى الهيئات الرسمية المعنية [1] .

وتؤكد أحكام القانون المتعلق بعلاقات العمل إلى أن الاتفاقية الجماعية يمكن أن تبرم لمدة محدودة أو غير محدودة، كما تؤكد على ضرورة قيام الهيئات المستخدمة بإشهار كل الاتفاقيات الجماعية التي تكون طرفاً فيها في أوساط جماعات العمال [2] .

ونشير إلى أنه وفي الجانب المتعلق بالشروط الشكلية فإن إيداع الاتفاقية الجماعية للتسجيل لدى الهيئات الإدارية الرسمية ممثلة في مفتشيات العمل بغرض تسجيلها فقط يبين مدى الأهمية التي أولاها المشرع لهذه الوثيقة ومدى احترامه لإرادة الأطراف المتعاقدة، حيث يقتصر دور مفتش العمل هنا على مجرد التسجيل دون أن يتدخل لفحص مضمون الاتفاقية الجماعية كما هو الأمر بالنسبة لدوره في مراقبة النظام الداخلي للمؤسسة المستخدمة. وهذا تكريس لمبدأ الحرية التعاقدية في إطار النظام القانوني العام لعلاقات العمل، اعتباراً للمكانة التي يوليها المشرع الجزائري لهذه القواعد الاتفاقية في تنظيم علاقات العمل، انطلاقاً من الاتفاق الإرادي للطرفين المتعاقدين والذي يشكل

---

[1] أ. بشير هدفي، المرجع السابق، ص١٩٦.

[2] المادة ١١٩ من القانون ٩٠-١١ المتعلق بعلاقات العمل.

أساس الاتفاقية، فضلاً عن الجانب المرتبط برقابة الدولة من خلال تحديد الإطار التنظيمي لها عن طريق النصوص التشريعية.

إن توسيع مجال تدخل الاتفاقية الجماعية يوضح الأهمية العملية لدور الإرادة المشتركة والحوار الاجتماعي لتنظيم علاقات العمل بما يحد من نزاعات العمل وإعفاء المشرع من التدخل لوضع المسائل التفصيلية في علاقات العمل، لتراعى الخصوصيات التي تحقق أكثر انسجاماً بين الطرفين في الوسط المهني، إضافة إلى ثبات العلاقات المهنية بما يراعي خصوصيات هذه المؤسسات وقطاعات النشاط [1].

رابعاً: مضمون الاتفاقية الجماعية.

بالنظر للدور الذي رسمه المشرع للأطراف الاجتماعية في مجال القانون التعاقدي، فقد حدد من خلال أحكام القانون ٩٠-١١ المتعلق بعلاقات العمل ومن خلال نص المادة ١٢٠ منه بأن مضمون الاتفاقية الجماعية يتمثل فيما يلي:

* تعالج الاتفاقيات الجماعية التي تبرم حسب الشروط التي يوردها هذا القانون، شروط التشغيل والعمل ويمكنها أن تعالج خصوصاً العناصر التالية:

- التصنيف المهني بما يشمل من تسلسل لمناصب العمل وما يتعلق به من أجور وتعويضات تكميلية، كالساعات الإضافية، والأقدمية ومكافآت المردود الفردي والجماعي...الخ كل هذا ما مراعاة الأحكام القانونية المتعلقة بالحد الأدنى للأجور والأحكام المتعلقة بعقود التمهين وغيرها من الأحكام الخاصة والمرتبطة بالتضييق المهني.

---

[1] أ. بشير هدفي، المرجع السابق، ص ص١٩٧، ١٩٨.

- تحديد مقاييس العمل وما يرتبط بذلك من تقسيم لساعات العمل الأسبوعي مع مراعاة الخصوصيات المتعلقة بكل مؤسسة أو نشاط، وفي هذا الإطار يجري نقص مدة العمل بالنسبة للأعمال التي تتضمن جانبًا كبيرًا من الخطورة ورفع عدد ساعات العمل بالنسبة للأعمال التي لا تتضمن مثل هذه الخطورة .

- تحديد فترات الأجازات الخاصة التي يمكن أن تمنح لبعض فئات العمال.

- تحديد بعض الشروط الخاصة بعمل بعض الفئات المهنية كالمعوقين والأحداث والنساء.

- تحديد النفقات الترفيهية.

- تحديد فترة التجربة ومدة الإخطار المسبق حيث تختلف الأعمال في مدة الفترة المخصصة لكل منها، باختلاف طبيعة الأنشطة ومهلة الإخطار المسبق كآجال يجب احترامها في حالات عدة كالاستقالة أو الإضراب أو التسريح وغيرها من الحالات التي يتطلب فيها الأمر تحديد مهلة للإخطار.

- تحديد الإجراءات المتبعة في حالة وقوع نزاع جماعي في العمل، على اعتبار ما تشير إليه أحكام القانون ٩٠-٠٢ المتعلق بتسوية النزاعات الجماعية في العمل وممارسة حق الإضراب والتي تشير إلى إمكانية وجود إجراءات داخلية لتسوية النزاع الجماعي في العمل، كمرحلة تسوية داخلية قبل رفعه إلى مفتش العمل المختص إقليمياً.

- تحديد الحد الأدنى من الخدمة في حالة الإضراب تجنبًا للمشاكل التي قد تنشأ إبعاداً للإشكال الذي قد يقوم بسبب عدم اتفاق الطرفين حول طبيعة الحد الأدنى المنصوص عليه قانوناً.

- ممارسة الحق النقابي في الجوانب التي لم ينص عليها القانون بنص صريح، خاصة في حالة وجود أكثر من تمثيل نقابي واحد على مستوى المؤسسة المستخدمة الواحدة.

- تحديد مدة الاتفاقية الجماعية وكيفيات تمديدها أو مراجعتها أو نقضها، حيث يعود للأطراف المتعاقدة تحديد فترة سريان الاتفاقية الجماعية والأشكال التي يتم من خلالها تمديد الاتفاقية أو مراجعتها أو نقضها مع احترام الحد الأدنى من مدة السريان والتي ينص عليها المشرع والمحددة ب١٢ شهراً.

خامساً: الاتفاقية الجماعية وتنظيم علاقات العمل.

بالنظر لمضمون الاتفاقية الجماعية من خلال أحكام القانون يتبين أن المشرع أشار إلى مجموعة من المجالات التي يمكن أن تكون محلاً للتفاوض في إطار الاتفاقية الجماعية للعمل وهي من خلال نص المادة ١٢٠ من القانون ٩٠-١١ المتعلق بعلاقات العمل أكثر من ١٤ أربعة عشر مجالاً مما يؤكد الدور الواسع للإرادة التعاقدية للطرفين في تنظيم علاقة العمل من خلال الأحكام التعاقدية حيث تكفل هذه الأحكام بعد تسجيلها وإيداعها لدى كتابة ضبط المحكمة المختصة الحماية القانونية المقررة مما يلزم الجهات القضائية بالعمل على حسن تطبيقها كما هو الشأن بالنسبة لأجهزة المراقبة في مجال العمل والتي تتولى إخطار الهيئات القضائية المختصة بكل الحالات التي تمثل خرقاً للقانون، لاتخاذ الإجراءات القانونية اللازمة.

إن التوقيع على الاتفاقية يؤدي إلى إلزام أطرافها بتطبيق أحكامها بعد دخولها حيز التنفيذ، حيث يمتنع عليهم الإخلال بحسن تنفيذها، لأن ذلك يرتب نشوء الحق في مقاضاة من أخل بالالتزام بتنفيذ ما تم التعاقد عليه [1].

---

[1] أ. بشير هدفي، المرجع السابق، ص١٩٩.

وما يلاحظ في هذا السياق هو أن الأحكام الاتفاقية المتولدة عن إرادة الطرفين بعد تفاوض بينهما، غالباً ما تكون أكثر احتراماً وتطبيقاً من الطرفين، بخلاف الأحكام الأخرى، التشريعية أو التنظيمية.

خاتمـــة :

إن التراجع الملاحظ لتدخل المشرع في التفاصيل خلال نصوص أحكام القوانين الاجتماعية على اختلافها يوضح الدور الجديد الذي ينبغي أن تلعبه الأطراف الاجتماعية من خلال الاتفاقيات الجماعية للمؤسسات أو قطاعات النشاط، حيث آلت لهذه الأخيرة مهمة تنظيم العديد من الجوانب التي يتطلب الأمر فيها مراعاة خصوصيات مناصب العمل أو المؤسسة المستخدمة أو قطاع النشاط.

إلا أنه ورغم هذه الأهمية المتواخاة من الاتفاقية الجماعية يلاحظ قلة الاهتمام ويلزم لهذا العمل على إبرازها والتأكيد على أهميتها في القطاع الخاص، الآخذ في النمو والاتساع بشكل كبير في ظل التحولات الاقتصادية الراهنة.

ضرورة اهتمام الأجهزة الإدارية المعنية بالتدخل في هذا المجال لتحسين أطراف العمل في المشروعات الخاصة والعامة عن طريق التعاقد والتشجيع على إبرام الاتفاقيات أو الاتفاقات الجماعية الكفيلة بتهيئة الاستقرار الاجتماعي في قطاع هذه المشروعات وإرساء تقاليد تعاقدية في حدود الإطار القانوني القائم مع الإعلان عن مؤسسات القطاع الخاص الملتزمة بشروط الاتفاقيات الجماعية والتي لا تلتزم بها، إذ أن العقوبات الجزائية لم تعد كافية بمفردها لضمان تنفيذ الشركاء المختلفين في وضع الأحكام الاتفاقية موضع التنفيذ، وهو ما قد يعين عليه شحذ الوعي المهني لدى عمال القطاع الخاص، ولفت الأنظار إلى أهمية مشاركة أطراف العمل في المشروعات الاقتصادية في وضع العلاقات الاتفاقية موضع التنفيذ ، وذلك في ظل التحولات الاقتصادية الراهنة والتي تتجه إلى تشجيع المشروع الخاص وتفسح له مجالا أوسع لحرية التنظيم والعمل بعد عقود طويلة من تبني فلسفة اقتصادية مخالفة اشتراكية تنزع إلى فرض الدولة علاقات قانونية متميزة للعمال على حساب أصحاب العمل .

قائمة المراجع:

١- دروس حول الاتفاقيات الجماعية للتعامل، المدرسة الوطنية للإدارة ١٩٩٣.

٢- أ. أحمية سليمان، التنظيم القانوني لعلاقات العمل في التشريع الجزائري، علاقة العمل الفردية، د.م.ج الجزائر، ١٩٩٢.

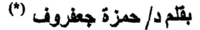
3. Rabah Bettahar-Mustapha Khelif, ET SIONREPARLDIT SALAIRE? Les Relations sociales au sein de l'entreprise- édition Bettahar, 1992.

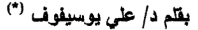
٤- أ. بشير هدفي، الوجيز في شرح قانون العمل، علاقة العمل الفردية والجماعية، دار الريحانة للكتاب، الجزائر، الطبعة الثانية، ٢٠٠٣.

٥- القانون ٩٠-١١ المؤرخ في ٢١ أبريل ١٩٩٠ المتعلق بعلاقات العمل، ج.ر رقم ١٧ لسنة ١٩٩٠.

٦- مجموعة النصوص التشريعية والتنظيمية للعمل، المعهد الوطني للعمل، ٢٠٠٢.

تطور العلاقات الأذربيجانية المصرية في الوقت الحديث


بقلم د/ حمزة جعفروف (*)


بقلم د/ علي يوسيفوف (*)

تعد مصر أقدم المجتمعات البشرية من ناحية ظهور حضارة بها ، فتاريخ مصر يرجع إلى زمن قديم. فقد أصبحت دولة موحدة عام ٣٠٠٠ ق.م. عاشت هذه الدولة حتى سنة ٥٢٥ ق.م ، لكن بعض أراضي مصر تم احتلالها - فيما بعد - من قبل الأهامانيين (عام ٥٢٥ ق.م.) و الإسكندر المقدوني (عام ٣٢٠-٣٣٠ ق.م.) والإمبراطوريّة الريميّة (٣٠ ق.م.- ٣٩٥) والإمبراطوريّة البيزنطية ، وفي القرن السابع فتحها العرب بقيادة عمرو بن عاص. وبعد تفكك الدولة العباسية نشأت فيها الدولة الفاطمية ثم الدولة الأيوبية ثم دولة المماليك. وفي سنة ١٥١٧ بدأت سيطرة الدولة العثمانية على مصر. وظلت سيطرتها حتى سنة ١٩٢٢م.

بعد أن تم خلع الملك فاروق عن العرش نتيجة الثورة في ٢٣ من شهر يونيو عام ١٩٥٢ و في سنة ١٩٥٣م انقضت الملكية رسميًا.

تمتد العلاقات التاريخية المشتركة إلى الجذور الإسلامية التي جعلت من ثقافة المجتمع المصري و الأذربيجاني تشابه في العادات والتقاليد وخاصة الاحتفال بالمناسبات الدينية وتعد اللغة الأذربيجانية شاهدا على اشتراك بعض

(*) جامعة نخشفان الحكومية بجمهورية أذربيجان

(*) جامعة نخشفان الحكومية بجمهورية أذربيجان

الكلمات العربية والموجودة فى اللغة الأذربيجانية وقدر بعض أساتذة اللغة أن هذه الكلمات المشتركة يزيد عددها عن ٢٥٠٠ كلمة مشتركة اغلبها تبدأ بحرف "م "

وفى مجال الشعر نجد أن القافية المستخدمة في الشعر العربي تتشابه فى الشعر الاذربيجانى وفى مجال الفن نجد أن الفن الاسلامى والزخارف المستخدمة فيه هي نفسها موجودة على الآثار الإسلامية القديمة بأذربيجان.

وبالاضافة لذلك ففى مجال الصناعات اليدوية نجد ان صناعة السجاد والصوف وأعمال الخشب المزينة بالصدف متشابه.

وفى مجال الغناء نلاحظ التشابه بين المقامات المصرية والأذربيجانية ولا سيما المقامات التي كتبت أثناء الولاية العثمانية على البلدين.

وقد اعترفت جمهوريّة مصر العربيّة باستقلال جمهوريّة أذربيجان في الـ ٢٦ من شهر ديسمبر (كانون الأوّل) لسنة ١٩٩١ م. و تمّ توقيع البروتوكول حول إقامة العلاقات الدبلوماسيّة بين أذربيجان و مصر في الـ ٩ من شهر أبريل (نيسان) لسنة ١٩٩٢م

ثم بدأت سفارة مصر نشاطها في باكو ابتداءً من شهر أبريل (نيسان) ١٩٩٣ م، كما بدأت سفارة أذربيجان نشاطها في القاهرة ابتداءً من شهر يناير (كانون الثاني) ١٩٩٤م .

شهدت الفترة ما بين ١٩٩٣ - ٢٠٠٧ م. عدداً كبيراً من الزيارات المتبادلة التي قام بها المسئولون بها من كلا الطرفين وخصوصا زيارة الرئيس الراحل/ حيدر علييف لمصر في عام ١٩٩٤ وزيارة الرئيس / الهام علييف إلي مصر في مايو ٢٠٠٧ و الزيارات الرسميّة وزيارات العمل و الحضور في أعمال

اللجان المشتركة و في أعمال المعارض و في فعاليّات المهرجانات التي أقيمت في أذربيجان ومصر [١] .

وتاريخ العلاقات الأذربيجانية المصرية قديم جدا ، إذ تدل الحفائر الأثرية على أن العلاقات الثقافية والاقتصادية كانت قائمة بين نخجوان ومصر (بخش علي، بحث في المؤتمر الذي عقد في ناخجوان حول موضوع "العلاقات الأذربيجانية المصرية"، ناخجوان،٢٤ نوفمبر ٢٠٠٧م ، ص ٥) ، وأنها بدأت منذ ٤-٣ ألف عام، والآثار الموجودة في نخجوان - ومن جملتها آثار جُلْ تَابَهْ و قِزِلْ بُرُونْ - تؤكد ما ذكرناه.

وقد ظهرت آثار علاقات أذربيجان مع مصر وسوريا ظهرت بكشف أمور كثيرة في نخجفان.

لقد زار الخطيب التبريزي - الأديب الفذ الذي عاش في القرن ١١ - مصر وتعرف على الشخصيات الفذة بها ، واطلع على الثقافة المصرية والآثار التاريخية ، وكذلك "قاضي برهان الدين" – الشاعر الأذري الشهير - الذي عاش في القرن ١٤ قام هو الآخر بالسفر إلى القاهرة مع أبيه للدراسة ومات أبوه فيها أثناء السفر ، ووفقا لبعض المصادر فإنه يمكننا القول بأن "عماد الدين نسيمي" سافر إلى مصر ، وأن "عبد الرشيد باكوي" - الرحالة الشهير - سافر إلى مصر وعاش فيها مدة طويلة ، وذكر الأكاديمي "ضياء بنيادوف" - مستندا على معلومات "كيراجكوفسكي" - أن "باكوي" توفي و دفن في مصر.

إن "حاجي زين العابدين شرواني" - العالم الآذربيجاني الذي عاش في مستهل القرن التاسع عشر -سافر إلى مصر وقام بزيارة سيناء والقاهرة وشواطئ نهر النيل عام ١٨١٠م ، ومن العلماء الأذريين الذين زاروا مصر

---

[١] بحث تحت عنوان: "العلاقات المصرية الأذربيجانية بين الماضي والحاضر، ا.د عادل عبد الفتاح درويش ، د. بغدادي إمام محمد ، ص: ١.

العالم "عباس قولي أغا باكوحانوف" الذي زار القاهرة في نوفمبر عام ١٨٤٦م واطلع على الآثار التاريخية.

وإسماعيل بك قرت قاشنلي - الأديب الأذربيجاني الفذ - قام بزيارة مكة عام ١٨٥٢م ، ومنها إلى مصر والتي زار بها سيناء والصوير [٢] .

والحق أن ما يجمع أذربيجان بمصر من مشترك ثقافي يتمثل في الموازنة بين التقاليد الخاصة، والانفتاح على الثقافة الأخرى، والتوازن بين الحداثة والهوية الثقافية الخاصة.

وكذالك استمرت العلاقات الأذربيجانية المصرية وقت أن كانت أذربيجان تابعة للإتحاد السوفيتي ، ففي هذه الحقبة من تاريخ أذربيجان قام الجليوجيون الأذربيجانيون بإجراء بحوث في الثروات الطبيعية المصرية ، كما تمكن عدد من الطلاب من مصر بالتحاق بجامعات أذربيجان عامة وجامعة البترول والكيمياء على وجه الخصوص ، وقد اشترك الأذريون في بناء سد أسوان.

وقد تطورت العلاقات الثقافية بين البلدين ابتداء من ستينيات القرن السابق بشكل خاص.

فقد اشترك رئيسنا الراحل حيدر علييوف في المؤتمر الذي عقد في القاهرة عام ١٩٩٤ حول موضوع "شعوب العالم وتطورها". سأله صحفي مصري عن العلاقات المتبادلة قائلا: "فخامة الرئيس، إن تاريخ علاقاتنا قديم. كما ذكرتم تاريخها يعود إلى ما قبل ١٢٠٠ سنة. ما رأيكم عن العلاقات الثقافية القائمة بين البلدين؟"

أجاب زعيمنا الوطني حيدر علييوف قائلا: "من المعلوم أن العلاقات التاريخية والثقافية موجودة منذ زمن قديم. ثقافتنا مقرونة بالثقافة الشرقية عامة

---

[٢] كريموف، "سائحون و جغرافيون لبلد النيران"، باكو، أزرنشر، ١٩٨٦م . ص ٢٠٥

والثقافة العربية خاصة. أظن كلمة "المدنية" المستعملة في اللغة الأذربيجانية دخيلة من اللغة العربية [٣] .

وفي السنوات الأخيرة قامت الوفود الأذربيجانية عامة ورجال الفن على وجه الخصوص بزيارات جمهورية مصر العربية. وكذالك قام رجال الفن المصريون بزيارات متعددة إلى أذربيجان ، وما زالت زياراتهم مستمرة ، وقد افتتحت مرحلة جديدة في العلاقات الأذربيجانية المصرية بعد استقلال أذربيجان. إذ اعترفت مصر بالاستقلال السياسي لأذربيجان في ٢٦ ديسمبر عام ١٩٩١م ، ونشأت العلاقات الدبلوماسية بين البلدين في ٤ أبريل عام ١٩٩٢م ، وابتداء من هذا التاريخ تم وضع أسس التعاون المتبادل. ثم بدأت سفارة مصر نشاطها في باكو ابتداء من شهر أبريل لسنة ١٩٩٣م ، كما بدأت سفارة أذربيجان نشاطها في القاهرة ابتداء من شهر يناير لسنة ١٩٩٤م.

شهدت الفترة ما بين ١٩٩٢-٢٠٠٨م عددا كبيرا من الزيارات المتبادلة التي قام بها المسئولون من كلا الطرفين وخصوصا زيارة الرئيس الراحل حيدر علييوف إلى مصر في عام ١٩٩٤ وزيارة الرئيس الهام علييوف في مايو ٢٠٠٧ والزيارات الرسمية وزيارات العمل والمشاركة في أعمال اللجان المشتركة وفي إقامة المعارض و المهرجانات في أذربيجان ومصر.

قام الوفد الأذربيجاني بزيارة رسمية إلى جمهورية مصر العربية في ٧-٩ نوفمبر عام ١٩٩٢م ، وقد استقبل الوفد رئيس جمهورية مصر العربية وعدد من الوزراء والمسئولين ، وقدم الوفد الأذربيجاني معلومات كثيرة عن أذربيجان بكونها دولة ذات مكانة اقتصادية وسياسة وثقافية ، والهدف من هذه الزيارات المتبادلة هو تطوير العلاقات السياسية والتجارية والاقتصادية القائمة بين البلدين والنهوض بها.

---

[٣] حيدر علييوف، "إستقلالنا حي أبدي"، مجلدان، باكو، أزرنشر، ١٩٩٧م . ص٢٠٠

وقامت لجنة الشئون الخارجية بمجلس الشعب المصري بزيارة باكو بقيادة السيد/ محمد عبد الله في ٢٤-٢٦ من شهر أيار عام ١٩٩٣م [٤] .

وقام وزير الشئون الخارجية الأذربيجانية بزيارة جمهورية مصر العربية عام ١٩٩٤م ، وخلال الزيارة تبادلت الوزارتان الآراء ، وقامت بتوقيع بعض الاتفاقيات.

كان زعيمنا الوطني الراحل حيدر علييوف يهتم بموقع مصر في المسألة الأذربيجانية الأرمانية. حيث أن مصر أخذت موقع الداعي لمصلحة أذربيجان[٥] .

وحينما التقى حيدر علييوف مع رئيس جمهورية مصر العربية / محمد حسني مبارك في باريس عام ١٩٩٦ م أخبره بوجوب تدخله في حل نزاع قراباغ الجبلية وذلكلما يتمتع به من مكانة في السياسة العالمية [٦] .

في فبراير عام ١٩٩٧ قام وفد مصري برئاسة السيد فتحي الشاذلي مساعد وزير الخارجية لجمهورية مصر العربية بزيارة باكو. وقد استقبل هذا الوفد فخامة الرئيس حيدر علييوف رئيس جمهورية أذربيجان.

في سبتمبر عام ١٩٩٧ قام وفد أذربيجاني برئاسة السيد/ مورتوز علي الأصغروف رئيس البرلمان الأذربيجاني بزيارة لجمهورية مصر العربية.

وفي الفترة من ٢٧ يناير إلى ٥ فبراير عام ٢٠٠٠ قام وفد أذربيجاني برئاسة السيد خلف خلفوف مساعد وزير الخارجية لجمهورية أذربيجان بزيارة عمل لجمهورية مصر العربية [٧] .

---

[٤] كريموف، "سائحون و جغرافيون لبلد النيران"، باكو، أزرنشر، ١٩٨٦ . ص ١٤٠
[٥] حيدر علييوف، "إستقلالنا حي أبدي"، مجلدان، باكو، أزرنشر، ١٩٩٧ ، ص٤٠٨
[٦] حيدر علييوف، "إستقلالنا حي أبدي"، ١٣ مجلدا، باكو، أزرنشر، ٢٠٠٤م، ص ٧٦١
[٧] حيدر علييوف، "إستقلالنا حي أبدي"، ١٣ مجلدا، باكو، أزرنشر، ٢٠٠٤م ص. ٥٢٠

وجدير بالذكر أن جمهورية مصر العربية قد تحركت تحركا قوياً ، وهي من بين الدول التي كانت تساعد اللاجئين والمشرَّدين الاذربيجانيين من أراضيهم نتيجة لعدوان أرمينيا على اذربيجان. ولقد أيدت جمهورية مصر العربية موقف أذربيجان في المنظمات الدولية، خاصة في إطار منظمة المؤتمر الإسلامي التي استصدرت قرارات تنص على ضمان وحدة أراضي أذربيجان وتعتبر أرمينيا دولة معتدية على أراضي أذربيجان.

من الواجب أن نذكر بأن اللغة العربية قد اكتسبت غاية الاهتمام في أذربيجان. تدرس اللغة العربية في المدارس والجامعات والدورات الخاصة. وكذالك الطلاب الخريجون في قسم اللغة العربية يتم إيفادهم للتدريب في الدول العربية عامة وفي جمهورية مصر العربية على وجه الخصوص. وأثناء فترة ابتعاثهم يقوم طلاب أذربيجان بتعريف الشعب المصري بثقافة أذربيجان وتاريخها وأدبها واقتصادها وغير ذلك ، وهم كذلك يتمكنون من التعرف على الحياة المصرية عن كسب.

في إطار العلاقات الأذربيجانية المصرية تبادلت الدولتان الطلاب فيما بينهما ووصل عدد الطلاب المصريين المقيدين بالجامعات الأذربيجانية لدراسة الماجستير والدكتوراه حوالي ١٨ طالب في مجالات النفط والعمارة والكيمياء والفنون الجميلة والزراعة واللغة الأذربيجانية وغيرها.

وفي أذربيجان ٤٢ جامعة. منها ٢٧ جامعة حكومية و١٥ جامعة خاصة ، ويتم تدريس اللغة العربية في ٥ جامعات ، ومنها جامعة ناخجوان الحكومية. ومنذ فترة ليست بالبعيدة تم إقامة احتفال بمناسبة مرور ٤٠ عام على إنشاءها ، وتم تخريج أول دفعة في قسم اللغة العربية عام ٢٠٠٦-٢٠٠٧م. وبعض هؤلاء الطلاب يدرس الآن في درجة ماجستير.

وتم إيفاد ٣٠ طالبا لدراسة اللغة العربية من عدد من جامعات أذربيجان إلى جمهورية مصر العربية للدراسة بها في دورة تدريبية لمدة شهر في أكتوبر ونوفمبر من عام ٢٠٠٤م ، ومن بين هؤلاء ذهب ٧ طلبة من جامعة ناخجوان الحكومية. وقد كان لهذه الدورة دورا هاما في حياتهم ونشاطهم الدراسي ، وخلال هذه الدورة قام الطلاب بزيارة المعالم التاريخية والثقافية والدينية ، واطلعوا على الهرامات ومكتبة الإسكندرية وغيرها من الأماكن.

وفي الوقت الحاضر يقوم بالتدريس في جامعة ناخجوان الحكومية أستاذان من مصر أحدهما من جامعة الأزهر وهو الدكتور/ حمدي محروس والأخر من جامعة القاهرة وهو الدكتور/ هاني السيسي.

وفي ٢٤ نوفمبر عام ٢٠٠٧م أقيم مؤتمر دولي في جامعة ناخجوان الحكومية حول "العلاقات الأذربيجانية المصرية" اشترك فيه أساتذة من جامعتي القاهرة والأزهر وممثلو المركز الثقافي المصري في باكو وعلماء من أكاديمية العلوم بأذربيجان ، بالإضافة إلى أساتذة وطلاب جامعة ناخجوان الحكومية على وجه الخصوص. وكذلك مشاركة الأستاذ الدكتور/ جلال السعيد الحفناوي أستاذ اللغات الشرقية بكلية الآداب بجامعة القاهرة ، وكذلك الأستاذ الدكتور/ عوض الغباري مدير مركز اللغة العربية لغير الناطقين بها التابع لكلية الآداب بجامعة القاهرة ، والأستاذ الدكتور/علي شعبان عميد كلية اللغات والترجمة بجامعة الأزهر والأستاذ الدكتور/ محمد صبري محسوب وكيل كلية الآداب بجامعة القاهرة والأستاذ الدكتور/ هاني السيسي والأستاذ الدكتور/ حمدي محروس من جامعة الأزهر والأستاذ الدكتور/ تيمور كريملي نائب مدير معهد الأدب بأكاديمية العلوم بدولة أذربيجان والأستاذ الدكتور/ عادل

درويش مدير المركز الثقافي المصري في باكو ونائبه الأستاذ الدكتور/ بغدادي إمام محمد وغيرهم [٨] .

وفي ٢٤ يناير عام ٢٠٠٨ قام السيد الأستاذ الدكتور/ يوسف أحمد شرقاوي سفير جمهورية مصر العربية في باكو بزيارة ناخجوان تلبية لدعوة السيد/ واصف طلبيوف رئيس برلمان جمهورية ناخجوان ذات الحكم الذاتي. عقد الرئيس واصف طلبيوف جلسة مباحثات ثنائية مع سفير جمهورية مصر العربية. تناولت المباحثات سبل دفع العلاقات الثنائية بين أذربيجان و مصر في مختلف المجالات خاصة في مجالتي التعليم والاقتصاد. وكذالك ذكر واصف طلبيوف زيارات حيدر علييوف زعيم شعب أذربيجان الوطني وإلهام علييوف رئيس أذربيجان الحالي إلى جمهورية مصر العربية. وذكرت أشعار حسني مبارك الودية لبلدنا.

وأكد واصف طلبيوف رئيس برلمان جمهورية ناخجوان ذات الحكومي بأن العلاقات بين محافظة القليوبية ومنطقة أبشيرون أصبحت رمزا للعلاقات الودية والأخوية بين البلدين. وذكر أنه في القريب العاجل ستنشأ حديقة في القاهرة باسم حيدر علييوف مؤسس العلاقات الأذربيجانية المصرية و ينصب نصب تذكاري له.

وزار السفير يوسف أحمد الشرقاوي جامعة ناخجوان الحكومية وألقى فيها كلمة عن دور حيدر علييوف في العلاقات الأذربيجانية المصرية.

بعد عدة أيام في ٤ فبراير عام ٢٠٠٨م وقام فد أذربيجاني من منطقة أبشيرون بزيارة إلى جمهورية مصر العربية ليشترك في افتتاح الحديقة المشيدة باسم حيدر علييوف في مدينة القناطر [٩] ، وتم افتتاح هذه الحديقة في ٧ فبراير واشترك فيه كثير من أعضاء كلا الطرفين. منهم فايزة أبو النجا

---

[٨] جريدة "باب الشرق"_ ١٦ فبراير ٢٠٠٨م ، عدد رقم ١٦

[٩] جريدة بوابة الشرق.٥ فبراير ٢٠٠٨م ، العدد ٢٦

وزيرة التعاون الدولي وعدلي حسين محافظ القليوبية ووفد أذربيجاني من منطقة أبشيرون والسيد/ فائق أغايوف سفير جمهورية أذربيجان في القاهرة وغيرهم، إن إقامة هذا الاحتفال في مصر يدل على أن شعب مصر يحب شعب أذربيجان وزعيمه [١٠].

تنظر آذربيجان إلى مصر على أنها دولة إسلامية ذات حضارة عريقة وذات ثقل سياسى في منطقة الشرق الأوسط ووسط العالم العربي الذي ترتبط به آذربيجان بعلائق روحية تعود إلى الإسلام. ورغم أن إسرائيل قد سبقت معظم الدولة الإسلامية في فتح سفارة لها في باكو إلا أن حكومة آذربيجان تناصر دائما القضايا العربية في المحافل الدولية خاصة في الجمعية العامة للأمم المتحدة، وعلى رأس هذه القضايا قضية كفاح الشعب الفلسطينى، وعلى الجانب الآخر نجد أن مصر قد أكدت موقفها حيال الصراع الدامي الذي دار بين كل من آذربيجان وأرمينيا بسبب إقليم قره باغ على ضرورة حل المنازعات بالطرق السلمية في إطار مبدأ عدم جواز الاستيلاء على الأراضي بالقوة العسكرية.

وعلى صعيد المجالات الأخرى في العلاقات بين البلدين نجد أن المجال الثقافى يلعب دورا متميزا إلى حد ما، خاصة من الجانب المصري والذي تمثل فى تقديم الأزهر الشريف ٢٣ منحة لطلاب آذربيجان للدراسة بجامعته عام ١٩٩٦، كما قدمت مصر من خلال وزارة التعليم العالي ١٥ منحة دراسية أخرى، ويوجد مركز ثقافي مصر في العاصمة الآذرية باكو، كما تقوم وزارة الأوقاف المصرية بنقل خبراتها وقوانينها المنظمة ومجالات استثمارها إلى وزارة الأوقاف والشئون الدينية في جمهورية آذربيجان وعبر الصندوق الفني المصري للتعاون مع دول الكومنولث قدمت مصر حوالي ١٩٠ منحة تدريبية متخصصة لنقل الخبرات وتدريب المسئولين بالمراكز والمعاهد العلمية

---

[١٠] جريدة بوابة الشرق. ٨ فبراير ٢٠٠٨م ، العدد ٢٩

المصرية المتخصصة منذ نشأة هذا الصندوق وحتى الآن.

وفى مجال التعاون بين البلدين وقعتا العديد من الاتفاقيات والبروتوكولات، منهما بروتوكلان في القاهرة بتاريخ ١٩٩٢/١١/٨ أحدهما إعلامي والآخر قنصلي، فضلا عن اتفاق ثقافي في نفس التاريخ. وفى ١٩٩٤/٤/٧ وقع في القاهرة اتفاق قنصلي وكذلك بروتوكول قنصلي ١٩٩٧/١٢/١٧ ثم توقيع اتفاق للنقل الجوى بين البلدين في القاهرة.

وفى المجال الزراعي عرضت آذربيجان رغبتها في طرح مساحة من الأراضي الزراعية تتراوح بين ربع مليون ونصف مليون فدان، تكون تحت تصرف مصر لزراعتها وتقسيم التكاليف والإنتاج بين البلدين. وبالنسبة للتبادل التجاري بين آذربيجان ومصر فهو لم يرق حتى الآن لطموح وإمكانيات الطرفين، وربما كان ذلك راجعا للظروف التي فرضت على آذربيجان في حربها في أرمينيا، وهذه الظروف هي التي حدت بمصر إلى تقديم مساعدات إنسانية . وبلغت قيمة صادرات مصر إلى آذربيجان ٢٨٠ مليون دولار، وواراداتها منها ١٩١ مليون دولار وهى في ازدياد وتطور.

العلاقات السياسية المصرية الأذربيجانية

زيارة الرئيس الراحل حيدرعلييف لمصر:

في سبتمبر عام ١٩٩٤ زار فخامة الرئيس حيدر علييف رئيس جمهورية أذربيجان جمهورية مصر العربية للاشتراك في المؤتمر الدولي للسكان و التنمية الذي انعقد تحت رعاية الأمم المتحدة. و قد ألتقي فخامته خلال هذه الزيارة بفخامة الرئيس محمد حسنى مبارك رئيس جمهورية مصر العربية وأجرى أيضا المباحثات وقد لعبت هذه المباحثات دورا كبيرا في تطوير العلاقات و دعم التعاون بين مصر و أذربيجان .

زيارة الرئيس الهام علييف لمصر:

عقد الرئيس حسني مبارك جلسة مباحثات ثنائية بمقر رئاسة الجمهورية بمصر الجديدة، مع رئيس أذربيجان الهام علييف، تناولت المحادثات سبل دفع العلاقات الثنائية بين مصر وأذربيجان في مختلف المجالات خاصة في مجالات الاقتصاد والتجارة والاستثمار، إضافة إلي تبادل الآراء ووجهات النظر حول عدد من القضايا الإقليمية والدولية ذات الاهتمام المشترك بين البلدين، خاصة الوضع في الشرق الأوسط ووسط آسيا. تناولت الوضع الإقليمي في الشرق الأوسط ومنطقة آسيا الوسطي والقوقاز، كما استعرض الرئيسان الموقف الراهن من جهود تحريك عملية السلام علي المسار الفلسطيني - الإسرائيلي وجهود رفع الحصار عن الشعب الفلسطيني وتخفيف معاناته، بالإضافة إلي الوضع في العراق ولبنان والخليج.

آخذا في الاعتبار انعكاسات المواجهة بين إيران والغرب حول الملف النووي الإيراني .

وبالنسبة لمنطقة القوقاز، دعم مصر لقضية أذربيجان والنزاع بين أرمينيا حول إقليم ناجورنو كاراباخ، أن مصر تنحاز دائما للشرعية الدولية، وتساند وحدة أراضي أذربيجان، وأن مصر تدعو لاستمرار الجهود للتوصل إلي تسوية سلمية لهذا النزاع في إطار قرارات مجلس الأمن الأربعة ذات الصلة.

وفي إطار الجهود التي تبذلها مجموعة مينسك التابعة لمنظمة لأمن والتعاون في أوروبا. إن رئيس أذربيجان أعرب عن تقديره لدور مصر ودور الرئيس مبارك في التعامل مع أزمات منطقة الشرق الأوسط وجهوده في احتواء الصراعات وبؤر التوتر وتحريك جهود السلام واستعادة الاستقرار في هذه المنطقة من العالم، و فيما يتعلق بالعلاقات الثنائية بين مصر وأذربيجان، فقد استعرض الرئيسان تطور هذه العلاقات واتفقا علي أن هناك رغبة مشتركة

من الجانبين المصري والأذربيجاني في الالتقاء، بالتعاون في مجالات ذات الأولوية، خاصة الاقتصاد والتجارة والطاقة والاستثمار، لكي يتم توسيع دعم التعاون في هذه المجالات إلي مستوي يتناسب مع المستوي المتميز للعلاقات السياسية والمشاورات بين البلدين.

وسيتم خلال الزيارة التوقيع على ٩ اتفاقيات للتعاون الثنائي في مجالات الزراعة والاقتصاد والعلوم والتكنولوجيا . وتكنولوجيا المعلومات.

فضلا عن مجالات الطاقة والتحويلات النقدية والشباب والرياضة والسياحة . كما انه هناك مشاورات جارية لافتتاح خط طيران لشركة مصر للطيران بين القاهرة والعاصمة الأذربيجانية باكو، وأنه يجري الآن إنشاء صوامع لتخزين الغلال علي الشاطئ الشرقي لبحر قزوين لاستقبال القمح الكازاخستاني المصدر إلي مصر وشحنه إليها. و تعاونا في مجال تسجيل الأدوية المصرية في أذربيجان، وان الرنيسين اتفقا علي أن التعاون في مجالات الطاقة والتشييد وصناعة الدواء.

يمثل أكبر مجالات التعاون بين الدولتين والتي ستحظى بأولوية من كلا الجانبين.

وتم استعراض علاقات التعاون الثنائي في ضوء نتائج اجتماعات الدورة الثانية للجنة المشتركة التي عقدت بالقاهرة في ديسمبر ٢٠٠٥، ومراجعة الموقف التعاقدي بين البلدين والموضوعات المطروحة على أجندة المناقشات التي ستتناولها المباحثات الرئاسية بهدف إعطاء دفعة لعلاقات التعاون الاقتصادي والعلمي والفني بين البلدين لترتقي لمستوى العلاقات السياسية والثقافية ، كما تناول اللقاء بحث وتحديد الوثائق التي سيتم التوقيع عليها خلال الزيارة الرئاسية بين البلدين في مجالات السياحة والشباب والرياضة والبريد والمساحة الجيولوجية والمكتبات والوثائق القومية والمخطوطات والزراعة .

وأشارت السيدة الوزيرة إلى التقدم الذي تم في مجالات التعاون بين البلدين كالثقافة حيث يقوم كل من الجانبين بالاشتراك في المناسبات الثقافية التي يقيمها الجانب الأخر وكان أخرها الأسبوع الأذري بالقاهرة في نوفمبر ٢٠٠٥ والأسبوع الثقافي المصري بباكو في إبريل عام ٢٠٠٦ ، التعليم العالي ، السياحة وإلى المفاوضات التي ستتم بين خبراء الطيران بالبلدين لدراسة إمكانية مد خط باكو / شرم الشيخ ليصل إلى القاهرة ، حيث أن غياب هذا الخط يمثل عائقا أمام التنقل.

وتنشيط السياحة والتعاون الاقتصادي وحركة رجال الأعمال والمستثمرين. وقد أكدت السيدة وزيرة التعاون الدولي على أهمية عقد المنتدى الاقتصادي لرجال أعمال البلدين والذي اتفق عليه خلال أعمال الدورة الثانية للجنة المشتركة المصرية الأذرية حيث سيكون له بالغ الأثر في التعاون المباشر بين البلدين وفى زيادة حجم التجارة بينهما وإقامة تصنيع مشترك.

خاصة في مجال الدواء والأمصال واللقاحات والأثاث والمنسوجات والسيراميك .

وزير خارجية أذربيجان يزور مصر

فى أبريل عام ١٩٩٤ قام السيد حسن حسنوف وزير خارجية جمهورية أذربيجان بزيارة إلى جمهورية مصر العربية و قد ألتقي خلالها بفخامة الرئيس محمد حسنى مبارك و ألتقي بكل من السيد عمرو موسى وزير خارجية جمهورية مصر العربية و السيد وزير البترول و رئيس مجلس الشعب .

كما ألقى سيادته كلمة في اجتماع جامعة الدول العربية .

في مارس عام ١٩٩٦م أشترك وفد يتكون من ممثلي غرفة التجارة والصناعة ووزارة التجارة الخارجية و شركة النفط الوطنية في معرض القاهرة الدولي .

الزيارات المتبادلة للوفود المصرية والأذربيجانية:

فى فبراير عام ١٩٩٧ قام وفد مصري برئاسة السيد فتحي الشاذلي مساعد وزير الخارجية لجمهورية مصر العربية بزيارة باكو .

وقد أستقبل هذا الوفد فخامة الرئيس حيدر علييف رئيس جمهورية أذربيجان .

في سبتمبر عام ١٩٩٧ قام وفد أذربيجاني برئاسة السيد موتوز علسكروف رئيس البرلمان الأذربيجاني بزيارة لجمهورية مصر العربية .

حيث اشترك فى أعمال مؤتمر إتحاد برلماني العالم الذي انعقد بالقاهرة .

وفى الفترة من ٢٨ يناير إلى ٥ فبراير عام ٢٠٠٠ قام وفد أذربيجاني برئاسة السيد خلف خلفوف مساعد وزير الخارجية لجمهورية أذربيجان بزيارة عملية لجمهورية مصر العربية .

تشكيل أول لجنة مشتركة للتعاون الاقتصادي:

في الثالث من أكتوبر عام ٢٠٠٢ أصدر فخامة الرئيس حيدر علييف رئيس جمهورية أذربيجان قرار بتعيين أعضاء من طرف جمهورية أذربيجان للجنة الحكومية المشتركة للتعاون الاقتصادي و العلمي و التكنيكي و قد جاء ذلك لتأمين إجراءات اتفاقية التعاون بين حكومتي مصر و أذربيجان المبرمة في السابع من أبريل عام ١٩٩٤ بالقاهرة .

وفى الفترة من ٢٣- ٢٥ من أكتوبر عام ٢٠٠٢م قامت السيدة فايزة أبو النجا وزيرة الدولة للتعاون الدولي بزيارة لجمهورية أذربيجان وقد رأست من خلالها الوفد المصري في إجماع اللجنة الأذربيجانية المصرية المشتركة الأولى .

ومن خلال هذا الاجتماع وقع عدد من مستندات ـبروتوكول اللجنة المشتركة واتفاقية لتشجيع والحفاظ على الاستثمارات المتبادلة بين حكومتي جمهورية أذربيجان وجمهورية مصر العربية و برتوكول التفاهم بين الغرف التجارية والصناعية .

في الفترة من ١٠-١٢ فبراير عام ٢٠٠٤ قام السيد ماجد كريموف وزير الوقود والطاقة لجمهورية أذربيجان بزيارة لجمهورية مصر العربية حيث اشترك في أعمال مؤتمر " أنتر غاز " الدولي الذي انعقد في القاهرة .

في الرابع من أكتوبر عام ٢٠٠٤ قدم السفير أحمد يوسف الشرقاوى سفير جمهورية مصر العربية بجمهورية أذربيجان أوراق اعتماده لفخامة الرئيس إلهام علييف رئيس جمهورية أذربيجان ، و يعتبر السيد السفير أحمد يوسف الشرقاوى رابع سفيرا لجمهورية مصر العربية في جمهورية أذربيجان منذ بدء العلاقات الدبلوماسية .

وفى ٥ أكتوبر عام ٢٠٠٤ تم تعيين السيد فائق نصرات أغلو باغيروف سفيرا جديدا لجمهورية أذربيجان بجمهورية مصر العربية بقرار من فخامة الرئيس إلهام علييف رئيس جمهورية أذربيجان و سيادة السفير فائق نصرات أغلو باغيروف ثانى سفير لجمهورية أذربيجان في جمهورية مصر العربية منذ بدء العلاقات الدبلوماسية .

واستمرارا لتفعيل دور اللجنة المصرية الاذربيجانية المشتركة عقد اجتماعا بالقاهرة في ٢٠٠٥/١٢/٢٤ برئاسة السيدة / فايزة أبو النجا وزيرة التعاون الدولي والسيد / حيدر بابيف وزير التنمية الاقتصادية في أذربيجان .

وتناولت الاجتماعات تدعيم التعاون الاقتصادي بين البلدين بما في ذلك تشجيع تبادل الاستثمارات وكذلك في مجالات السياحة والبترول والصحة والتعليم ، بالإضافة إلى إقامة خط طيران مباشر بين القاهرة وباكو واستضافة

الدارسين المصريين للماجستير والدكتوراة فى جامعاتها ومعاهدها العلمية تنظمهم في كليات الطب وأكاديمية البترول في إطار برنامج يتناول الطلاب والدارسين بين البلدين.

لقاء مع وفد حكومي من أذربيجان بالقاهرة

فى ٢٠٠٥/١٢/٢٥ عقدت جمعية رجال الأعمال المصريين لقاء مع السيد/ حيدر باباييف وزير التنمية الاقتصادية في دولة أذربيجان والوفد الحكومي المرافق له، بحضور السيدة/ فايزة أبو النجا وزيرة التعاون الدولي، والسفير/ يوسف الشرقاوي سفير جمهورية مصر العربية بباكو، والسفير/ فائق باغيروف سفير دولة أذربيجان بالقاهرة، والأستاذ/ جمال الناظر رئيس الجمعية، والمهندس/ علي حلمي عيسى رئيس شعبة المصدرين بالاتحاد العام للغرف التجارية.

العلاقات الاقتصادية بين مصر وأذربيجان:

أن مجالات التعاون هي التعليم والصحة، والاتصالات، ومواد البناء، والمواد الغذائية، والإطارات، والأحذية، وأحواض الصلب وقد وصل حجم التجارة بين الدولتين كان مليون دولار عام ٢٠٠٢، ووصل في منتصف عام ٢٠٠٥ إلى ٤ مليون دولار، وهو يقل كثيرا عن طموحات البلدين.

ولزيادة حجم التبادل التجاري بين مصر وأذربيجان

هناك عدة محاور يمكن التحرك من خلالها .

١. إنشاء جهاز مصرفي يمكن من خلاله إتمام العمليات التجارية بين رجال الأعمال في كلا البلدين.

٢. إقامة خط طيران مباشر بين مصر وأذربيجان حيث أن الرحلة بينهما تحتاج إلى يوم كامل في حين أنها يمكن أن تستغرق ثلاث ساعات.

٣. فتح طرق لنقل البضائع حتى تستطيع المنتجات أن تصل إلى كلا البلدين بأقل تكلفة ممكنة.

أن زيارة وزير التنمية الاقتصادية الآذري لمصر في ٢٠٠٥/١٢/٢٥ تعني الكثير لمجتمع رجال الأعمال، ففي ظل الدعم الرسمي يمكن إنجاز الكثير في التعاون المشترك خاصة في مجالات البترول والتعدين، والأدوية، والصناعات الغذائية، وصناعة الأثاث،كما يمكن الاستفادة من الخبرة الأذرية في صناعة الآلات والمعدات والبتروكيماويات ، و يمكن أن تصبح بوابة للمنتجات الأذرية إلى أوروبا وأفريقيا والدول العربية من خلال حزمة الاتفاقيات الموقعة بينها وبين هذه الدول (الشراكة المصرية الأوروبية، اتفاقية التجارة الحرة العربية الكبرى، الكوميسا...)، كما أن أذربيجان يمكن أن تكون بوابة للمنتجات المصرية لدول الجوار وآسيا الوسطي.

فأذربيجان غنية بالموارد الطبيعية خاصة الطاقة والنفط، كما أن التمويل متوافر فيها عكس الدول الأخرى من آسيا الوسطي

وتشهد أذربيجان طفرة في التشييد والبناء وهو أهم مؤشر للتنمية لارتباطه بصناعات أخرى بالإضافة إلى التنمية الزراعية ، وحاليا يصل الأرز المصري إلى أذربيجان عن طريق دبي على أنه مصدر من دبي، وكذلك بالنسبة للنسيج والمنتجات القطنية، وإذا كانت دبي استطاعت التغلب على مشكلة النقل وتسعى مصر أن تصدر منتجاتها مباشرة لأذربيجان ، ومن الممكن أن يقوم بنك التنمية والتعمير الأوروبي بتمويل العمليات التجارية بين مصر وأذربيجان، وهناك اتفاقيات بينه وبين أربعة بنوك مصرية لهذا الغرض

حيث يمكن أن يصل التمويل إلى ١٠٠%، وهناك توجيهات من رئيس الدولة لتشجيع عمليات التبادل التجاري والاستثماري بين البلدين،وتعطي أذربيجان أهمية كبيرة للتعاون الاقتصادي والتجاري مع مصر وذلك عن طريق تشجيع التعاون بين رجال الأعمال بين البلدين، وإقامة المعارض التجارية، وتبادل الزيارات

ولزيادة التعاون بين مصر وأذربيجان تم تقديم كل من المقترحات التالية :

١- الإسراع في إقامة خط طيران مباشر بين البلدين.

٢- إنشاء فرع لشركة البترول الحكومية الأذرية في جنوب سيناء بدعم من الحكومة المصرية

٣- إقامة أيام ثقافية أذرية في مصر، وكذلك أيام مصرية ثقافية في أذربيجان

٤- اشتراك المتخصصين الآذريين في الدورات التدريبية التي ينظمها صندوق التعاون الفني التابع لوزارة التجارة الخارجية المصرية

٥- استمرار التعاون والتشاور في نطاق منظمة الأمم المتحدة ومنظمة المؤتمر الإسلامي والمنظمات الدولية الأخرى

٦- التعاون في مجال مكافحة الإرهاب

٧- استيراد الأدوية المصرية.

٨- إعطاء مصر الأولوية لتصدير منتجاتها لأذربيجان.

٩- التعامل المباشر مع مصر دون حاجة لوجود طرف ثالث.

لقاء مشترك بين وزيرة التعاون الدولي المصرية وسفير أذربيجان بالقاهرة.

تم استعراض علاقات التعاون الثنائي في ضوء نتائج اجتماعات الدورة الثانية للجنة المشتركة التي عقدت بالقاهرة في ديسمبر ٢٠٠٥ ، ومراجعة الموقف التعاقدي بين البلدين والموضوعات المطروحة على أجندة المناقشات التي ستتناولها المباحثات الرئاسية بهدف إعطاء دفعة لعلاقات التعاون الاقتصادي والعلمي والفني بين البلدين لترتقي لمستوى العلاقات السياسية والثقافية ، كما تناول اللقاء بحث وتحديد الوثائق التي سيتم التوقيع عليها خلال الزيارة الرئاسية بين البلدين في مجالات السياحة والشباب و الرياضة والبريد والمساحة الجيولوجية والمكتبات والوثائق القومية والمخطوطات والزراعة .

وأشارت السيدة الوزيرة إلى التقدم الذي تم في مجالات التعاون بين البلدين كالثقافة حيث يقوم كل من الجانبين بالاشتراك في المناسبات الثقافية التي يقيمها الجانب الأخر وكان أخرها الأسبوع الأذرى بالقاهرة في نوفمبر ٢٠٠٥ والأسبوع الثقافي المصري بباكو في أبريل عام ٢٠٠٦ ، التعليم العالي ، السياحة وإلى المفاوضات التي ستتم بين خبراء الطيران بالبلدين لدراسة إمكانية مد خط باكو / شرم الشيخ ليصل إلى القاهرة ، حيث أن غياب هذا الخط يمثل عائقا أمام التنقل وتنشيط السياحة والتعاون الاقتصادي وحركة رجال الأعمال والمستثمرين .

وقد أكدت السيدة وزيرة التعاون الدولي على أهمية عقد المنتدى الاقتصادي لرجال أعمال البلدين والذي اتفق عليه خلال أعمال الدورة الثانية للجنة المشتركة المصرية الأذرية حيث سيكون له بالغ الأثر في التعاون المباشر بين

البلدين وفى زيادة حجم التجارة بينهما وإقامة تصنيع مشترك خاصة في مجال الدواء والأمصال واللقاحات والأثاث والمنسوجات والسيراميك .

بروتوكول التعاون في مجال التعليم بين وزارتي التعليم بج.م.ع وأذربيجان الموقع في باكو بتاريخ ٦ مايو ١٩٩٢ .

اتفاقية تأسيس وتشغيل مراكز ثقافية إعلامية بين مصر وأذربيجان

انطلاقا من النوايا المخلصة للجانبين المصري الاذربيجانى تم التوقيع على اتفاقية تشغيل مراكز ثقافية إعلامية بين البلدين في ٢٠٠٥/٣/٢ لتطوير وتحديث العلاقات الثقافية والصداقة القائمة بين شعبي مصر وأذربيجان منذ عدة قرون وزيادة الوعي القومي للشعبين بثقافة البلد الأخر. فقد نصت الاتفاقية على افتتاح المكاتب التمثيلية لكلا البلدين في العواصم وفروع لها في المدن الأخرى.

ونصت المادة الثانية من الاتفاقية بأنه يجوز للمراكز الثقافية إقامة علاقات مباشرة مع الوزارات والمكاتب والسلطات المحلية والهيئات والمؤسسات والصناديق والمنظمات والهيئات الحكومية ومع مواطني الدولة المضيفة على أن يقوم المركز بالمشاركة في تنفيذ برنامج التعاون في المجالات الإنسانية والثقافية والعلمية والفنية والإعلامية. لتعريف مواطني الدولتين بتاريخ وثقافة البلدين والسياسة الداخلية والخارجية والمجالات العربية والمساعدة على تطوير العلاقات بين البلدين والقيام ببعض الأنشطة الإعلامية والإعلانية في المجالات الثقافية والتعليمية والعلمية والفنية وعقد المؤتمرات والندوات وتقديم أنشطة المكتبات والخدمات الإعلامية للمنظمات والأفراد في الدولة المضيفة وقد بدا العمل الفعلي للمركز الثقافي المصري في باكو عام ١٩٩٨ لممارسة الأعمال الثقافية.

اتفاقية تعاون بين وزارتي التعليم بج.م.ع وجمهورية أذربيجان في القاهرة ١٦ يونيو ١٩٩٣م.

تناول البرنامج إمكانية إرسال اثنين من أعضاء هيئة التدريس بالجامعات والمعاهد العليا بهدف إلقاء المحاضرات وحضور الندوات وتبادل الأبحاث العلمية والمطبوعات والدوريات والوسائل التعليمية وتبادل المنهج والكتب لدراسة معادلة الشهادات التي تمنحها المؤسسات في كلا البلدين.

ونصت الاتفاقية على إجراء البحوث العلمية المشتركة والدعوة لحضور الاجتماعات والمؤتمرات العلمية في كلا البلدين وتبادل المنح الحكومية بينهما لطلاب الجامعات والدراسات العليا وتبادل منحتين لمدة عام دراسي واحد للطلاب المتخصصين في دراسة لغة وأدب وتاريخ كل منهما والتنافس في المجالات الرياضية والإبداعية وتبادل الفرق الفنية بالجامعات المناظرة وتبادل زيارات الأساتذة وتم توقيع الاتفاقية في ٢٠٠٥/٤/٢٣

اتفاق ثقافي بين ج.م.ع وجمهورية أذربيجان تم توقيعه بالقاهرة في ٨ نوفمبر ١٩٩٢ .

تختص الاتفاقية بتبادل الفرق المسرحية والفنية والفلكلورية والعروض الفردية وكذلك التعاون في مجال السينما من خلال تبادل الأفلام أو الاشتراك في مهرجانات السينما الدولية التي ينظمها كلا الجانبين وتبادل المعلومات بين المتاحف والمكتبات ودور المحفوظات والمشاركة في المؤتمرات والمسابقات والاجتماعات الدولية الخاصة بالمناسبات الثقافية التي ينظمها الطرف المتعاقد وتشجيع اللقاءات والاجتماعات بين الفنانين في البلدين وتبادل الخبرات والمتخصصين في مجال الثقافة والقيام بتنفيذ الأسبوع الثقافي لكلا البلدين بالتناوب وقد تم توقيع الاتفاقية في ٢٠٠٥/١١/١٠

التبادل الطلابي بين مصر وأذربيجان:-

في إطار العلاقات المصرية الأذربيجانية تبادلت الدولتين الطلاب فيما بينهما ووصل عدد الطلاب المصريين المقيدين بالجامعات الأذربيجانية لدراسة الماجستير والدكتوراه حوالي ١٨ طالب في مجالات النفط – العمارة – الكيمياء – الفنون الجميلة – اللغة الأذربيجانية – الزراعة .

ووصل عدد الطلاب الاذربيجانين في مصر إلى ما يزيد عن ١٥٠ طالب يدرسون في مرحلة البكالوريوس والدراسات العليا في مختلف التخصصات موزعين على جامعات مصر وتعتبر جامعة الأزهر اكبر الجامعات المصرية استيعابا للطلاب الأذربيجانيين . حيث يقدم الأزهر الشريف إلى أذربيجان عدد ٢٠ منحة دراسية سنوية للدراسة بجامعة الأزهر في مختلف التخصصات العلمية شاملة المنحة الإقامة والإعاشة والمصروفات الدراسية السنوية بالإضافة إلى راتب شهري يحصل علية الدارس يتراوح من ٥٠ دولار إلى ١٠٠ دولار شهريا حسب المستوى الذي يدرس فيه الطالب

اتفاقيات التعاون في مجال التعليم بين الجامعات المصرية والجامعات الأذربيجانية

في إطار التعاون الثقافي في مجال التعليم بين الجامعات المصرية والجامعات الأذربيجانية عقدت بعض الجامعات المصرية والأذربيجانية الاتفاقيات المشتركة في هذا الشأن ومنها ما يلي :-

١- اتفاقية بين جامعة حلوان المصرية بتاريخ ٢٠٠٥/٤/٢٣ وجامعات نخشفان – أكاديمية النفط – جامعة الطب – جامعة الفنون الجميلة.

٢- اتفاقية بين جامعة الإسكندرية المصرية بتاريخ ٢٠٠٥/٥/١٨ وجامعات الطب – أكاديمية البترول – جامعة أذربيجان الدولية – جامعة الفنون الجميلة.

٣- اتفاقية بين جامعة القاهرة وجامعة نخشفان الحكومية بتاريخ ٢٠٠٥/٤/٢٠ .

ونصت الاتفاقيات على إقامة التعاون في مجالات البحوث العلمية والتعليم وبرنامج التدريب ذات الاهتمام المشترك في كل من المجالات التالية:-

البحوث العلمية

تبادل الطلاب وأعضاء هيئة التدريس

تبادل المعلومات والدوريات العلمية

تبادل الوسائل التعليمية المتطورة

تشجيع تعليم العلوم الإنسانية وخاصة اللغة العربية والأدب العربي.

كما اتفق الجانبان على تبادل طلاب المرحلة الجامعية وطلاب الدراسات العليا وتقدم جامعة القاهرة منحتين جامعيتين لطلاب جامعة نخشفان قسم اللغة العربية والأدب العربي شاملة الدراسة والسكن .

كما اتفق الجانبان على تبادل الدوريات العلمية ونتائج البحوث والدراسات والمؤلفات العلمية وحضور المؤتمرات والندوات العلمية وقيام جامعة القاهرة بعقد دورات تدريبية للمدرسين والمتعلمين من الجانب الاذربيجانى وقد تم توقيع هذه الاتفاقية بالقاهرة يوم ٢٠٠٥/٤/٢٠ .

الاحتفاليات والأمسيات الثقافية التي يقيمها المركز الثقافي المصري بأذربيجان

يقيم المركز الثقافي المصري العديد من الاحتفاليات والندوات التي تبرز دور الثقافة المصرية على مدى العصور تدعيما لأواصر العلاقات بين البلدين وكذلك للتواصل الدائم بين البلدين يحاضر فيها الأدباء والصحفيين والمتخصصين وكبار رجال الثقافة الأذربيجانيين . ويتم دعوة الشخصيات الأذربيجانية إلى حضور الاحتفاليات بالمركز وتتناقل قنوات التليفزيون ورجال الصحافة أخبار الاحتفاليات المقامة بالمركز والاحتفاليات التي أقيمت بالمركز خلال هذا العام ٢٠٠٧ .

١. أقيم أسبوع للفيلم الروائي المصري بالمركز الثقافي فى يناير ٢٠٠٧

٢. أقيم حفل استقبال أطفال أذربيجان ذوى الاحتياجات الخاصة فى فبراير ٢٠٠٧

٣. أقيم احتفالية الأديبات المصريات والاذربيجينات مارس ٢٠٠٧

٤. أقيم احتفالية بمناسبة مرور ما يزيد عن ١٠٣٠ عاما على إنشاء الأزهر الشريف ابريل ٢٠٠٧

٥. أقيم احتفالية أمير الشعراء احمد شوقي ومحمد سعيد اردوبادى الاذربيجانى في مايو ٢٠٠٧

٦. أقيم المركز معرضا ثقافيا بمناسبة العيد القومي المصري بتاريخ ٢٠٠٧/٧/٢٣

7. أقيم المركز احتفالية " ليلة النصف من شعبان " بتاريخ ٢٠٠٧/٨/٢٧ .
8. أقام المركز أسبوع مسابقات ثقافية خلال الفترة من ٢٠٠٧/٨/٢٧ حتى ٢٠٠٧/٩/٣ .
9. أقيم حفل بمناسبة نصر أكتوبر يوم ٦ أكتوبر ١٩٧٣ .
10. أقام المركز ندوة الأدب المصري الاذربيجانى المقارن في ٢٠٠٧/١٠/٢٥ .
11. أقام المركز حفل غنائي بمجمع التعليم العصري باسم حيدر علييف يوم ٢٠٠٧/١٠/٢٦

وفي الختام نذكر أن أذربيجان تتطور يوما بعد يوم ملتزمة سبل السلام والأمن والاستقرار والديموقراطية ، ونأمل - العلاقات الأذربيجانية المصرية الودية الحديثة التي أسسها حيدر علييف زعيمنا الوطني ويواصلها فخامة الرئيس إلهام علييف - النجاح والتقدم على الدوام.

المصادر

١. حيدر علييوف، "إستقلالنا حي أبدي"، مجلدان، باكو، أزرنشر، ١٩٩٧
٢. حيدر علييوف، "إستقلالنا حي أبدي"، ١٣ مجلدا، باكو، أزرنشر، ٢٠٠٤
٣. "أذربيجان من الاختلاف إلى الوحدة الوطنية"، مجلدان، باكو، ٢٠٠٥
٤. "أذربيجان في المجتمع الدولي"، مجلدان، ١٩٩٧
٥. جريدة "أذربيجان"
٦. بخش علي، خطابه في المؤتمر الذي عقد في ناخجوان حول موضوع "العلاقات الأذربيجانية المصرية"، ناخجوان، ٢٠٠٧
٧. كريموف، "سائحون و جغرافيون لبلد النيران"، باكو، أزرنشر، ١٩٨٦
٨. قاصيموف موسى، "أذربيجان في النظام الدولي"، باكو، جنجيليك، ١٩٩٦
٩. جريدة "باب الشرق"



أسلوب صياغة عبد العظيم عبد الحق للألحان الغنائية الدينية

د. مخلص محمود عبد الحميد مخلص (*)

مقدمة :

شهد القرن العشرين عدد من الملحنين الذين أثروا الغناء العربي المصري بألحانهم التي ساهمت في تقدم موسيقانا العربية بشكل متميز من هؤلاء محمد القصبجي ، رياض السنباطي ، محمد عبد الوهاب ، فريد الأطرش ، محمد الموجي ، كمال الطويل ، عبد العظيم عبد الحق الذي قدم العديد من الألحان الغنائية عامة والدينية خاصة لمختلف المناسبات الإجتماعية والدينية التي أثرت المكتبة الموسيقية منها سحب رمشه أداء محمد قنديل ، والله عليه دين أداء حورية حسن ولحن ما يقرب من مائتين لحن للأغاني العاطفية وما يزيد عن مائتين لحن للإنشاد الديني مثل بشاير أداء سيد إسماعيل وألفين صلاة أداء المجموعة وكان عبد العظيم يجيد صياغة الموسيقى التصويرية للمسلسلات التليفزيونية منها (هارب من الأيام) ، (الضحية) وقد بلغ عددهم خمس وعشرون مسلسلا .

وكذلك صاغ أغاني ثلاثين فيلما سينمائيا وبالرغم من الدور الفعال الذي لعبه عبد العظيم عبد الحق في الغناء بأنواعه إلا أنه لم يحظى بإهتمام الباحثين

(*) أستاذ مساعد بكلية التربية النوعية – جامعة القاهرة – قسم التربية الموسيقية .

في الوصول إلى أسلوبه في صياغة هذه الألحان ومن هنا جاء إختيار الباحث لموضوع البحث .

مشكلة البحث :

بالرغم من أن عبد العظيم عبد الحق من رواد تلحين أغاني القرن العشرين الذين أثروا المكتبة الموسيقية بألحانهم كما إهتم بالغناء الديني للمناسبات إلا أنه لم ينظر لألحانه الباحثين حتى يقفوا على أسلوبه في تلحين هذه الأغاني .

أهداف البحث :

١- التعرف على أعمال عبد العظيم عبد الحق عامة والدينية خاصة .

٢- التعرف على أسلوب عبد العظيم عبد الحق في بناء الألحان الدينية وصياغتها.

أهمية البحث :

بتحقيق الأهداف السابقة يمكن للملحنين المعاصرين والشباب الإهتمام بتلحين الأغنية الدينية في مصر و الإستفادة من أسلوب عبد العظيم عبد الحق وإثراء المكتبة الموسيقية بالألحان الدينية .

أسئلة البحث :

١- ما هي ألحان عبد العظيم عبد الحق عامة والدينية خاصة .

٢- ما هو الأسلوب الذي إتبعه عبد العظيم عبد الحق في صياغة الألحان الدينية .

إجراءات البحث :

١- منهج البحث : المنهج الوصفي تحليل محتوى .

٢- عينة البحث : عينة من ألحانه الدينية في مقام الراست .

أدوات البحث :

١- إستمارة إستطلاع رأي الخبراء في تحديد العينة .

٢- إستمارة إستطلاع رأي الخبراء في نتائج البحث .

٣- مدونات موسيقية وتسجيلات صوتية .

مصطلحات البحث :

١- سلابيك Syilabic :

حرف من الكلمة تقابله نغمة موسيقية واحدة في اللحن .

٢- نيوماتيك Neumatic :

حرف من الكلمة تقابله نغمتين موسيقيتان أو ثلاث .

٣- ميلسمتيك Melismatic :

حرف من الكلمة تقابله عدة نغمات موسيقية .

الدراسات السابقة

الدراسة الأولى : (دراسة تحليلية لقالب الطقطوقة عند محمد عبد الوهاب)[1]

(١) جيرمين عبوده سعد : رسالة ماجستير غير منشورة- كلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان – ١٩٩٦ .

وتهدف هذه الدراسة إلى التعرف على قالب الطقطوقة عند محمد عبد الوهاب ومراحل تطورها وأسلوبه في تلحينها .

وترتبط هذه الدراسة بالبحث إرتباط غير مباشر من حيث كيفية التعرف على المسارات اللحنية المختلفة في أسلوب محمد عبد الوهاب .

الدراسة الثانية : (أسلوب بليغ حمدي في صياغة الأغاني المصرية)[١]

وتهدف هذه الدراسة إلى التعرف على أسلوب بليغ حمدي في كيفية صياغة الألحان في الأغاني المصرية المختلفة منها الدينية والعاطفية والوطنية وترتبط بالبحث الحالي إرتباط مباشر من حيث التعرف على أسلوب بليغ حمدي في صياغة الأغنية المصرية بجميع أشكالها .

الدراسة الثالثة : (أسلوب فريد الأطرش في صياغة الألحان العربية)[٢]

وتهدف هذه الدراسة إلى التعرف على أسلوب فريد الأطرش في صياغة الألحان العربية المختلفة منها الآلية والغنائية وترتبط بالبحث الحالي إرتباط مباشر من حيث التعرف على أسلوب فريد الأطرش في صياغة الأغنية العربية .

التبويب المقترح :

يحتوى البحث على مبحثين :

المبحث الأول : ١- نبذة عن عبد العظيم عبد الحق .

٢- الأغنية الدينية .

---

(١) حسني جمال نجم : رسالة ماجستير غير منشورة – كلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان – ١٩٩٥.

(٢) صفاء محمد شوقي : رسالة ماجستير غير منشورة – كلية التربية الموسيقية - جامعة حلوان – ١٩٩٥ .

٣- تصنيف نماذج من ألحان عبد العظيم عبد الحق الدينية .

المبحث الثاني : ١- تحليل عينة البحث (الإطار التحليلي) .

٢- النتائج والتوصيات .

٣- قائمة المراجع .

المبحث الأول :

١- نبذة عن عبد العظيم عبد الحق (١٩٠٦ – ١٩٩٣)

ملحن مصري ولد أول يناير عام ١٩٠٦ بأبي قرقاص بمحافظة المنيا وفي الخامسة من عمره إلتحق بالكتاب وحفظ القرآن الكريم وجوده ثم سافر إلى مدينة طنطا لمدة ستة أشهر لتلقي علم القراءات على يد الشيخ الكرداني وجاء حبه للموسيقى من قراءته للقرآن الكريم ونظرا لأنه كان ينتمي لأسرة كبيرة فقد رفض والده أن يتجه إلى الموسيقى لأنها في تلك الفترة لم يكن لها الإحترام والمكانة التي تتمتع بها الآن ، وواصل تعليمه الابتدائي ثم الثانوي ، ولما رأى والده شدة تعلقه بالموسيقى وعده أنه عندما ينتهي من دراسته الثانوية يلتحق بكلية الحقوق مثل إخوته ، وفي امتحان البكالوريا رسب في اللغة الإنجليزية ، فأحضروا له في الأجازة مدرسا وزوجته ، المدرس يحضر بعد الظهر ليدرس له قواعد اللغة الإنجليزية ، بينما تظل زوجته طوال اليوم تتحدث معه بالإنجليزية ، لكي تساعده على رفع مستوى التحدث بهذه اللغة .

وفي أليوم المحدد للإمتحان وبعد أن ركب السيارة أوقف السائق وهرب منها كي لا يذهب للإمتحان ، وينجح فيدخل كلية الحقوق ، فطلبت هدى شعراوي من مكرم عبيد أن يوظف عبد العظيم عبد الحق ، فأشار عليه بالتقدم لوظيفة معاون هندسة ،وبالفعل عين في تلك الوظيفة التي لا صلة له بها

إطلاقا ، فتعب في تلك الوظيفة ، وفي تلك الفترة تعرف على محمود خطاب سكرتير عام مجلس النواب ، وكان صديقا لشقيقه الأكبر عبد الحميد عبد الحق، فنصحه بالإستقالة من عمله وعينه مديرا لمكتبه ، فكان حرا في مواعيد حضوره وإنصرافه .

وحدث أن عين أخوه الأكبر عبد الحميد عبد الحق ، وزيرا للشئون فأخذه مديرا لمكتبه ثم عين في وزارة الأوقاف فأخذه معه ، ثم في وزارة التموين فنقل معه ، وقبل أن يعمل في تلك الوظائف إلتحق بمعهد فؤاد للموسيقى العربية ، فحضر والده وأخرجه من المعهد ، ولكنه إلتحق فيما بعد بالمعهد العالي للموسيقى المسرحية عند إفتتاحه وتخرج منه ، وكان من دفعته كمال الطويل وعبد الحليم حافظ وسيد إسماعيل وفؤاد حلمي وعلي إسماعيل .[1]

وبدأ حياته الفنية هاويا للموسيقى حيث قام بالعزف على آلات نحاسية وخشبية في فرقة كشافة مدرسة أبى قرقاص الإبتدائية على يد مدرس الموسيقى بالمدرسة وقد عزف على آلتي (الفلوت الكبير والصغير) ، ثم آلة الترومبا وكذلك تدرب على الآلات الإيقاعية كالطبل الكبير وبالرغم من عزفه على آلات النفخ الغربية إلا أن معظم ألحانه تميزت بالطابع الشرقي الأصيل.[2]

وغنى ألحان عبد العظيم عبد الحق كبار المطربين والمطربات ، أما إتجاهه للتمثيل ، فيرجع إلى مرحلة الصبا حيث يؤلف قصصا قصيرة ويمثلها مع زملائه في حفلات نهاية العام الدراسي .

---

[1] زين نصار : موسوعة الموسيقا والغناء في مصر في القرن العشرين - الجزء الأول - دار غريب للطباعة والنشر - القاهرة - ٢٠٠٣ .

[2] عبد الحميد توفيق زكي : المعاصرون من رواد الموسيقى العربية – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – ١٩٩٣ .

ومن أهم أدواره ، دوره في فيلم (المومياء) إخراج شادي عبد السلام ، وفيلمي (تحت سماء المدينة) و(مخلب القط) إخراج حسين حلمي المهندس، وفيلم (السيد البلطي) وفيلم (يوميات نائب في الأرياف) إخراج توفيق صالح ، وبعد إفتتاح التليفزيون المصري ، إختاره المخرج حمادة عبد الوهاب لبطولة مسلسل (عادات وتقاليد) الذي إستمر أحد عشر عاما ، وعمل فيه (٥٢٠) حلقة من الستينيات حتى السبعينيات .

وفي عام ١٩٨٠ إبتعد عبد العظيم عبد الحق عن الوسط الموسيقي مع ظهور الموجات الهابطة من الفن ، حتى توفى بمدينة القاهرة في الثالث من إبريل عام ١٩٩٣ عن عمر (٨٧) عاما .[١]

٢- الأغنية الدينية وأنواعها :

الأغنية الدينية هي نوع من الإنشاد الديني الذي يلقى في المناسبات الدينية والعقائد مثل الحج ، الموالد ، حلقات الذكر ، صلاة العيدين ورمضان و غيرها من المناسبات الدينية **ولها ستة أنواع منهم :**

- أغاني دينية منظومة على غرار القصائد الفصحى في المدائح النبوية .
- المواويل الدينية وهي منظومة على غرار المربع أو المخمس أو المواويل السباعية .
- أغاني القصص الشعبي الديني في المناسبات الدينية و الإعتقادية .
- أناشيد صلاة العيدين : ينشد المصلون قبل الصلاة (دعاء) أو نشيدا دينيا لا يعرف مصدره على وجه التحديد كما لا يعرف ملحنه الأصلي .

---

[١] زين نصار : موسوعة الموسيقا والغناء في مصر في القرن العشرين – مرجع سابق .

- التواشيح الدينية : تغنى التواشيح الدينية في الموالد والمناسبات الدينية كما لا تلتزم بالقالب الموسيقي للموشحات العاطفية ولكنها عبارة عن تبادل المنشدين (المغني والبطانه) ، فيبدأ الجميع بالإنشاد جماعة ، ثم ينفرد المنشد ، ثم تدخل المجموعة ، ثم ينفرد المنشد بكلمة أو بجملة ثم تدخل المجموعة وهكذا إلى أن ينتهي ، مثل : موشح " مولاي كتبت رحمة الناس عليك " للشيخ زكريا أحمد .[1]
- الإبتهال الديني : وهو الدعاء إلى الله بشكل مرتجل أو ملحن وكذلك إبتهال في مدح الرسول عليه السلام .

ومن الألحان الدينية مرتبة ترتيبا تاريخيا ما يلي .

٣- تصنيف نماذج من ألحان عبد العظيم عبد الحق الدينية [2]

عنوان المصنف	النوع	المؤلف	الملحن	الناشر	تاريخ الإقرار	تاريخ إرسال الإقرار
آيات كتاب الله	أغنية	عبد الفتاح مصطفى	عبد العظيم عبد الحق			١٩٦٣/١٢/١١
يا شيخ العرب	أغنية	حامد الأخمس	//		٣ ق	١٩٦٥/٤/١
مركب الحجاج	أغنية	محمد على أحمد	//	الإذاعة المصرية		١٩٦٧/٣/٢٩
المولد	أغنية	عبد الرحمن	//	من مسلسل		١٩٦٧/٥/١٨

[1] سهير عبد العظيم : أجندة الموسيقى العربية – دار الكتب المصرية – القاهرة - ١٩٩٤ .
[2] إعتمد الباحث في التصنيف على التسلسل التاريخي وفي نهاية التصنيف تم وضع الأعمال التي لم يتمكن من التوصل إليها تاريخيا .

		الأبنودي		الضحية		
كتاب الله	أغنية	عبد الفتاح مصطفى	//	صوت القاهرة	١١٩٥/٥ق	١٩٦٧/١١/١
إبتهالات	أغنية	عبد الفتاح مصطفى	//	من مسلسل الضحية	٥ق	١٩٦٧/١١/١
يا على القدر	أغنية	عبد الفتاح مصطفى	//	الإذاعة المصرية	٥ق	١٩٦٨/٢/٢٩
سيدي أحمد الزكيري	أغنية	عبد الرحمن الأبنودي	//	من مسلسل الرحيل T.V	٣ق	١٩٦٨/٢/٢٩
الرزاق	أغنية	محمد على ماهر	//	الإذاعة المصرية		١٩٦٩/٤/٢٤
البيرق النبوي	أغنية	صلاح جاهين	//	الإذاعة المصرية	٤ق	١٩٧٠/١/١٥
نور السماء بان (دعاء)	أغنية	عبد الفتاح مصطفى	//	الإذاعة المصرية	٣ق	١٩٧٠/١٠/١٥
الرافع	أغنية	محمد على ماهر	//	الإذاعة المصرية برنامج أسماء الله الحسنى	٣ق	١٩٧٠/١٠/١٥
أنت المجير	أغنية	عبد الرحمن الأبنودي	//	الإذاعة المصرية	٤ق	١٩٧٠/١١/١٢
حمدا كثيرا طيبا يا ربنا	أغنية	علية الجعار	//		١,٣٠	١٩٧٢/٨/٣
مدد يا رسول الله مدد	أغنية	عبد المنعم السباعي	//	صوت القاهرة	١١٩٦	١٩٧٤/١١/٤
محمد رسول الله	أغنية	على سليمان	//	الإذاعة المصرية / سيد مكاوي	١٥٨٣٣/٩ق	١٩٧٥/٢/١٩
يا أبو عبيدة ياروح الأمة يا جراح	أغنية	طه العلا عساكر	//	الإذاعة المصرية / صفاء لطفي	١٥٧٢٢/٥ق	١٩٧٥/٢/٣

عنوان المصنف	النو ع	المؤلف	الملحن	الناشر	تاريخ الإقرار	تاريخ إرسال الإقرار
إجعلني نسمه	أغنية	طه شلبي	//	الإذاعة المصرية	ق٣/١٧٢٣٠	١٩٧٥/٩/٢٧
من خان الخليلي	أغنية	السيد ذكري	عبد العظيم عبد الحق	الإذاعة المصرية	٣ق	١٩٧٦/١/٢٧
بشاير	أغنية	مرسي جميل عزيز	//	إسطوانات راندا فون	/١٧ ٦ق	١٩٧٦/١١/٣٠
عيد البشاير	أغنية	مرسي جميل عزيز	//	الإذاعة المصرية / سيد إسماعيل	١٠/١٩٢٦٢ ق	١٩٧٦/١١/٢٣
والله على دين الشمعتين	أغنية	مرسي جميل عزيز	//	الإذاعة المصرية والمجموعة	ق٢/١٩٢٦٣	١٩٧٨/٧/٢٩
طه يا بدر الهداية	أغنية	إبراهيم رجب	//	الإذاعة المصرية	٥ق	١٩٧٨/١٠/٢١
خطي معاكي الله	أغنية	محمد الشهاوي	//	الإذاعة المصرية	/٢٦٣٥٢ ٤،٣٠	١٩٨٠/٥/١٢
وحد ربك يا صايم (المسحراتي)	أغنية	بيرم التونسي	//	الإذاعة المصرية / غناء محمد قنديل	٤٢/٢٩٢٢٦ ق	١٩٨١/٦/٨
رسول السلامة	أغنية	على سليمان	//	الإذاعة المصرية / غناء سيد مكاوي	ق٥/٣٣٢٧٥	١٩٨٢/١١/٢٢
الموكب	أغنية	حسين طنطاوي	//	الإذاعة المصرية / غناء سيد مكاوي	ق٥/٣٤٨١٨	١٩٨٣/٣/٢٦
وردة وياسمين	أغنية	عبد المنعم كابد	//	الإذاعة المصرية / ياسمين الخيام	ق٥/٣٧٤٨١	١٩٨٤/٤/١٦
نور على	أغنية	منير المهدي	//	الإذاعة	ق٦/٣٩٦٣٠	١٩٨٤/١٢/٢٧

نور				المصرية والمجموعة		

الفين صلاة على النبي	أغنية	إمام الصفطاوي	//			
بدر الهداية	أغنية	إبراهيم رجب	//			
بشاير الخير	أغنية	حيرم الغمراوي	//			
رسول السلام	أغنية	على سليمان	//			
رمضان شهر الغفران	أغنية	عبد الفتاح مصطفى	//			
فجر الإسلام	أغ نية	على سليمان	//			
في حب الله	أغ نية	حسن الرحاجي	//			
مكة فرحت والمدينة	اغ نية	علي سليمان	//			
محمد نبينا	أغ نية	على سليمان	//			
يا أهلا رمضان	أغ نية	عبد الفتاح مصطفى	//			
المسا مح كريم	أغ نية	زين العابدين عبد الله	//			
يارب المصطفى	اغ نية	فتحي قورة	//			

المبحث الثاني (الإطار التحليلي):

١- تحليل عينة البحث

(أ) ألفين صلاة

١- القالب : طقطوقة دينية

٢- المقام : مقام راست الراست

٣- الضرب : مصمودي صغير

٤- المساحة الصوتية :

٥- أداء : محمد قنديل والمجموعة

٦- عدد الموازير : ٨٤ مازورة

أجزاء العمل :

مقدمة موسيقية	م ١ : م ١٧ -٣
مذهب	م ١٧-٤ : م ٢١-٣
كوبليه ١	م ٢١-٤ : م ٣٠-٣
كوبليه ٢	م ٣١-٣ : م ٤٣ - ٢
كوبليه ٣	م ٤٣-٣ : م ٥٦-٣
كوبليه ٤	م ٥٨- ٣ : م ٦٩-٣
كوبليه ٥	م ٧٢-٣ : م ٨٤

المسار اللحني الذي يصاحب الغناء :

استخدم الملحن في المقدمة الموسيقية :

التكرار النغمي في م٣ ، م٤ ، م٦ ، م ١٢

التتابع اللحني في م١٠ ، م ١٤

الإستعراض السلمي الهابط في م ١٥

الإنتقالات المقامية للمقدمة :

لم يستخدم الملحن إلا (سىb) عربة عجم

في م ٩ ، م١٠ ، م١١ ، م١٢ ،

م١٥ نهاوند النوا بدلا من راست النوا

وهذا مكون لمقام السوزدلار

وهو من فصيلة مقام الراست .

المذهب :

المسار اللحني :

المساحة الصوتية لم تتعدى مسافة الأوكتاف

من اليكاه إلى النوا مع إستخدام التتابع اللحني

في م ١٨ ، م ١٩ ، م ٢٠ .

الإنتقالات المقامية :

لا يوجد أي تحويل .

الكوبليه الأول م ٢١-٤ : م ٣٠-٣

المسار اللحني :

يستعرض تكرار كلمة (ألفين)

في تتابع لحني هابط في م ٢٥ ، م ٢٦ ، م ٢٧.

الإنتقالات المقامية :

لم ينتقل إلا من راست الراست

إلى نهاوند النوا مقام سوزدلار مع إستخدام

(سي♭) عربة عجم في م ٢٦ .

الكوبليه الثاني م ٣١-٣: م ٤٣-٢

المسار اللحني :

يستعرض الملحن تكرار النغمة مع

التتابع النغمي ففي م ٣١ ، م ٣٣ ، م ٣٤ ، م ٣٧

م ٣٨ كرر الملحن نغمة الدوكاه ثم السيكا

ثم الجهركاه ثم النوا .

في م ٣٧ ثم الحسيني في م ٣٩ ،

م ٤٠ ، م ٤١ ، م ٤٢ وهذا تتابع

سلمي صاعد مع التكرار النغمي .

الإنتقالات المقامية :

لا يوجد أي تحويلات ولا إنتقالات في هذا الجزء .

الكوبليه الثالث م ٤٣-٣ : م ٥٦-٣

المسار اللحني :

يتعامل مع المساحة الصوتية المتوسطة للمقام

وبنفس التكرار النغمي كما في م ٤٧ ، م ٤٨ ، م ٤٩ ، م ٥٠

باستخدام نغمات سلمية صاعدة .

الإنتقالات المقامية :

إستخدم عربة عجم (سي♭)

في م ٤٤ ، م ٤٥ أي جنس نهاوند النوا ولكن سرعان ما إنتقل

إلى جنس راست النوا بإستخدام الأويج (سي♭) .

م ٥٧ قنطرة يعرض جنس حجاز على اليكاه .

الكوبليه الرابع م ٥٨-٣ : م ٦٩-٣

سبق هذا الكوبليه مازورة قنطرة تحضر للإنتقال القادم

لم يخرج هذا اللحن عن النغمات البسيطة المكررة

في حدود المساحة الصوتية لجنس الفرع وجنس الأصل للمقام .

الإنتقالات المقامية :

بظهور نغمة الحصار(ري b) وعربة

الماهور (سي ♮) إنتقل إلى جنس حجاز

النوا مع جنس راست الراست أي مقام سوزناك .

إعادة تبدأ من م ٤٤ : م ٥٦

الكوبليه الخامس م ٧٢-٣ : م ٨٤

المسار اللحني :

سبق هذا الكوبليه قنطرة لإستعراض

المقام القادم لها التكرار النغمي مسيطر على اللحن ولكن

في المنطقة الصوتية الحادة كما في م ٧١ ، م ٧٢ ، م ٧٣ .

الإنتقالات المقامية :

ظهور عربة عجم (سي b) ،

عربة شهناز (مي b) من م ٧٢ : م ٧٦

بعمل جنس نهاوند الكردان وجنس نهاوند النوا

ولكنه لمس عربة حجاز (فا #) ،

عربة بوسلك (مي ♮) للتلوين

وإختتم في م ٨١ بجنس حجاز النوا

بظهور (ري b) حصار ، (سي ♮) ماهور

إعادة للجزء من م ٤٤ : م ٥٦ .

تعليق الباحث :

- إستخدم الملحن مقام الراست الشرقي الأصيل .
- إستخدم ضرب المصمودي الصغير المصاحب .
- إستخدم مقدمة موسيقية في مقام الراست تحتوي على ١٦ مازورة .
- إستخدم اللزم الموسيقية عند الغناء تحتوي على زمن ♩ ، ♩. ، ♩ ، ♩♪
- إستخدم في إعداد اللحن التكرار النغمي (دوكا، راست، اويج، نوا، كردان) .
- إستخدم التتابع اللحني وكذلك إستعراض النغمات السلمية الصاعدة والهابطة .
- إستخدم التحويل المقامي في منظومة ضيقة أقارب المقام من الدرجة الأولى .
- إستخدم اللزم التمهيدية للإنتقال المقامي كقنطرة موسيقية .
- إستخدم أسلوب التطريب في الغناء الديني كما في م ١٨ ، م ١٩ ، م ٢٠ وكذلك م ٧٧ ، م ٨٢ .
- إستخدم التعبير باللحن عن معنى الكلمة بتكرار ألفين ثلاث مرات كما إستخدم أسلوب تلحين المقطع اللفظي على أكثر من نغمة بأسلوب Melisematic في كلمة (صلاة) بمقطع (لا) ستة نغمات وكذلك (نبي) مقطع (بي) خمس نغمات وكذلك مقطع (زين) خمس نغمات سلمية هابطة .

(ب) بشاير

١- القالب : طقطوقة دينية

٢- المقام : مقام راست الراست

٣- الضرب : مصمودي صغير ثم مقسوم

٤- المساحة الصوتية :

٥- آداء : سيد إسماعيل

٦- عدد الموازير : ٩٠ مازورة (4/4) يتخللهم (٢٠) مازورة (2/4)

أجزاء العمل :

مقدمة موسيقية	م ١ : م ٨
مذهب	م ٩ : م ٢٢
فاصل موسيقي	م ٢٣ : م ٢٦
الكوبليه الأول	م ٢٧ : م ٤٥
فاصل موسيقي	م ٤٦ : م ٤٩
الكوبليه الثاني	م ٥٠ : م ٦٥
إعادة المذهب	م ٩ : م ٢٢
فاصل موسيقي في ميزان (2/4)	م ١ : م ١٢
الكوبليه الثالث	م ١٣ : م ٢٠ ميزان (2/4) ، من م ٦٤ : م ٩٠

المسار اللحني للمقدمة الموسيقية م ١ : م ٨

تبدأ بأربعة أطقم إيقاع فقط

ثم تستكمل بأربعة موازير تستعرض

فيها نغمات جنس الأصل صعودا

وهبوطا في إيقاع ( ) الثلاثيات

مع ظهور قفزة هابطة إلى نغمة اليكاه .

المذهب م ٩ : م ٢٢

يبدأ بلحن بسيط يستعرض نغمات
جنس الأصل صعودا وهبوطا
مع تكرار هذه العبارة مرتين وفي
هذا المذهب يجيد الملحن إستخدام
المقاطع اللفظية باكثر من نغمتين مثل " شا " فهو حرف مد لذلك أخذ
إيقاع ( ) ، " قو " ( ) ، " تا " ( ) ، وهذا ما
يعرف Neumatic كما إستخدم مقطع (لا) على أكثر
من ثلاث نغمات ويعرف Melisematic وذلك للتطريب
والتغيير وذلك فيما يقرب من سبع نوارات وكذلك مقطع " بي " ( ).

الإنتقالات المقامية :

لم يظهر في المذهب إلا علامة عربة عجم للحصول
على جنس نهاوند النوا بدلا من راست النوا أي مقام
سوزدلار بدلا من راست .

فاصل موسيقي م ٢٣ : م ٢٦

تحضير المستمع للمقام الجديد بياتي
على النوا وذلك بظهور ( ) تك حصار وكذلك عربة عجم سي ( )

وكذلك عربة شهيناز (مى♭) لإستخدام جنس نهاوند الكردان .

الكوبليه الأول م ٢٧ : م ٤٥

المسار اللحني :

استعرض نغمات فرع المقام صعودا وهبوطا

والركوز الدائم على نغمة النوا في المسار اللحني مع تكرارها وكذلك تكرار نغمة الكردان مع الاستمرار في استخدام Neumatic كلما أعاد المذهب .

الإنتقالات المقامية :

بدأ الكوبليه الأول بظهور(لا♮) تك حصار وعربة العجم (سى♭) لعمل جنس بياتي على النوا وكذلك عربة شهناز (مى♭) لاستخدام جنس نهاوند الكردان وهذا ما يعرف Neumatic كما إستخدم لفظ الجلالة مقطع (لاه) على أكثر من ثلاث نغمات وذلك للتطريب ويعرف Melisematic للتعبير عن عظمة المولى حيث عبر عنها أولا بنغمات سلمية هابطة ثم أعاد لحن الجملة وفي المرة الأخرى ذكر الخالق استخدم نفس

الطرب أما عند ذكر لفظ الجلالة للمرة الثالثة إستخدم Melisematic في زمن سبع نوارات بإيقاع ( ) .

فاصل موسيقي لبداية الكوبليه الثاني م ٤٦ : م ٤٩

بدأ من نغمة الكردان بعرض ( ) حصار ( ) ماهور لإستخدام جنس حجاز النوا مؤكدا على نغمة الكردان وإستخدام قفلة نصفية وأخرى قفلة تامة والركوز على نغمة الكردان مع ظهور الحليات في إيقاع ( ) الذي يضفي على اللحن جمال .

الكوبليه الثاني م ٥٠ : م ٦٥

بدأ بلحن الفاصل الذي يسبقه على نغمة الكردان والتأكيد عليها فصاغ اللحن بالمسار البسيط في إيقاع ( ) ليتمثل في الوقار والخشوع في جنس نهاوند النوا مع جنس راست الراست مكونا مقام سوزدلار وهو من فصيلة مقام الراست مع عرض نغماته في

تكرارمتقارب دون اللجوء إلى القفزات

ثم إعادة الجملة الأخيرة من المذهب

وذلك بإستخدام لحن القنطرة التي تمهد لإعادة لحن المذهب .

فاصل موسيقي يسبق الكوبليه الثالث م ١ : م ١٢ في ميزان ($\frac{2}{4}$)

بدأ لحن الفاصل بنغمة السيكاه

بتسلسل إلى نغمة الجواب مع ظهور

عربة حصار (لا b) وعربة

ماهور (سي ♮) والركوز على نغ

السيكاه ثم بعمل أربعة أطقم إيقاع فقط ثم إعادة الجملة

بإستخدام لحن القفلة الثانية التي تركز على نغمة

السيكاه .

الكوبليه الثالث م ١٣ : م ٢٠ في ميزان ($\frac{2}{4}$) ، م ٦٤ : م ٩٠

في ميزان ($\frac{4}{4}$) يبدأ بلحن متكرر من بداية لحن الفاصل ثم عاد إلى ميزان ($\frac{4}{4}$) بنفس الكلمات السابقة في جنس نهاوند النوا بظهور عربة ماهور (سي ♮) نغمة حصار (لا b) في نغمات وقورة متقاربة ثم إعادة القنطرة في م ٥٦ التي توصل اللحن إلى إعادة المذهب م ٦٦ إلى نهايته .

تعليق الباحث :

- إستخدام مقام الراست المميز في الموسيقى العربية بأبعاده وطابعه .
- إستخدام الهيكل البنائي لقالب للطقطوقة في المرحلة الخامسة المكتملة.

- إستخدم مسار اللحن المتنوع بتكرار النغمات الهادئة التي تساعد على اللحن الهادئ والوقور الذي يتميز به الغناء الديني .
- إستخدم أربع موازير إيقاع كمقدمة للعمل قبل الموسيقى التي تستعرض نغمات جنس الراست .
- إستخدم التطريب في صياغة اللحن كما في مقطع في كلمة (حبيب الله) (لا) إستخدم Melisematic وكذلك مقطع (بي) في زمن .
- لم يتطرق لتحويلات ولا إنتقالات مقامية غريبة ولكنها بين مقام الراست والسوزدلار والسيكاه وهذا ما يتصف ويتميز به ألحان مدرسة المشايخ .
- إهتم بلحن القنطرة التي ينتهي بها كل كوبليه وفيها يعاد لحن المذهب .
- من ذكاء الملحن الفني أنه إستخدم لفظ الجلالة في زمن يقرب من مازورتين ليستعطف ربه بالمناجاة .

نتائج البحث والإجابة عن التساؤلات

١- ما هي ألحان عبد العظيم عبد الحق الدينية الخاصة :

لحن عبد العظيم عبد الحق ما يقرب من أربعين لحن ديني في موضوعات مختلفة فمنها آيات كتاب الله ومنها مدح رسول الله ومنها ما هو في الموالد ومنها ما هو في رمضان ومنها ما هو في موسم الحج إلى بيت الله كما تغنى بألحانه سيد مكاوي ، ياسمين الخيام ، محمد قنديل ، سيد إسماعيل ، المجموعة في أغلب ألحانه للإذاعة المصرية وصوت القاهرة وكذلك في المسلسلات الدينية فقدم ألحانه من عام ١٩٦٣ وحتى عام ١٩٨٥ لحن كل عام أو أربع ألحان على الأكثر .

٢- ما هو الأسلوب الذي إتبعه عبد العظيم عبد الحق في صياغة ألحانه الدينية :

- إهتم بإستخدام المقامات العربية مثل مقام الراست والبياتي الذي يتميز بطابع شرقي صميم .
- إهتم بإستخدام الإيقاع الديني للمصمودي بأنواعه .
- إستخدم نمط الطقطوقة بالمرحلة الخامسة المتكاملة التي تحتوي على مقدمة ومذهب وكوبليه وفاصل موسيقي بين كل كوبليه والآخر مع إستخدام اللزم الموسيقية التي تتخلل الغناء .
- إستخدم اللازمة الموسيقية كتمهيد للتحويل النغمي .
- إستخدم أسلوب التطريب في الغناء الديني الذي إعتمدت عليه مدرسة المشايخ.
- إحتوى اللحن على مساحة صوتية واسعة من نغمات القرارات ونغمات الجوابات .
- لم يتطرق الملحن للإنتقالات المقامية الكثيرة ولكن لمقامات نفس الفصيلة.
- إهتم الملحن بعرض ٤ موازير إيقاع فقط للإحساس بالروحانية الدينية .
- إهتم الملحن بالتعبير باللحن عن معنى الكلمة فإستخدم سلابيك Syilabic في بعض حروف الكلمات ونيوماتيك في بعض حروف من الكلمة تقابله نغمتين أو ثلاث مثل كلمة ألفين وتسمى نيوماتيك Neumatic أما

ميلسمتيك Melismatic أن تقابل مقطع (لا) ستة نغمات موسيقية للطرب والتعبير عن لفظ الجلالة في زمن مازورتين ليستعطف ربه بالمناجاه .

التوصيات

١- يجب على القائمين بالتدريس في مرحلة الدراسات العليا الإهتمام بتلحين الأغنية الدينية في الموسيقى العربية .

٢- يجب على قسم تأليف الموسيقى العربية في الكليات المتخصصة عمل مؤلفات جديدة من الأغاني الدينية وإثراء المكتبة الموسيقية بالألحان الدينية .

٣- يجب الإهتمام بالأبحاث التي تظهر أسلوب أشهر الملحنين في التعامل مع الأغنية الدينية كأسلوب عبد العظيم عبد الحق .

٤- يجب أن يوجد تعاون مشترك بين الموسيقيين في أنحاء الوطن العربي حول الأغنية الدينية وتقنياتها .

قائمة المراجع

١- إيزيس فتح الله جبراوي : نظريات الموسيقى العربية وطرق تدريسها – رسالة ماجستير (غير منشورة) – كلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان – ١٩٧١ م – القاهرة .

٢- الفارابي : الموسيقي الكبير – تحقيق غطاس خشبة – مراجعة محمود الحفني – دار الكتاب العربي للطباعة والنشر – القاهرة – ١٩٦٧ م .

٣- جيرمين عبوده سعد : دراسة تحليلية لقالب الطقطوقة عند محمد عبد الوهاب - رسالة ماجستير غير منشورة- كلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان – ١٩٩٦ .

٤- حسني جمال نجم : أسلوب بليغ حمدي في صياغة الأغاني المصرية - رسالة ماجستير غير منشورة – كلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان – ١٩٩٥.

٥- زين نصار : موسوعة الموسيقا والغناء في مصر في القرن العشرين - الجزء الأول - دار غريب للطباعة والنشر - القاهرة - ٢٠٠٣ .

٦- سهير عبد العظيم : أجندة الموسيقى العربية – دار الكتب المصرية – ١٩٩٤ م – القاهرة .

٧- صفاء محمد شوقي : أسلوب فريد الأطرش في صياغة الألحان العربية - رسالة ماجستير غير منشورة – كلية التربية الموسيقية - جامعة حلوان – ١٩٩٥ .

٨- عبد الحميد توفيق زكي : المعاصرون من رواد الموسيقى العربية – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – ١٩٩٣ .

٩- نبيل شورة : دليل الموسيقى العربية (ط ٢) مطبعة دار علاء الدين للنشر – القاهرة - ١٩٩٢ م .

ألفين صلاه





بشاير






tutti
رجال



أم كلثوم وتطورها الفني

د. خيرية محمد مصطفى جميل (*)

تقديم :

تعتبر مصر مبعثاً للنهضة في مجالات متعددة منها الآداب والفنون منذ بداية القرن التاسع عشر ، فنهض فيها الغناء قبل نهوضه في الأقطار العربية الأخرى ، لأن الغناء هو أول ما ينهض مع الأمة إذا نهضت ، ويسقط معها إذا سقطت ، أو على حد قول ابن خلدون : أول ما ينقطع في الدولة عند انقطاع العمران صناعة الغناء ."٥ ـ ٣٧ "

ويحفل تاريخ الغناء في مصر بالعديد من الأصوات الخالدة منها على سبيل المثال لا الحصر محمد عبد الوهاب ، كارم محمود ، محمد قنديل ،عبد الحليم حافظ ، ، فتحيه أحمد ، منيرة المهدية ، أم كلثوم ، ليلى مراد ، فايزة أحمد .

وكان صوت أم كلثوم بمزاياه المتعددة من أهم العوامل التي ساعدت في النهوض بالغناء العربي ، حيث وجد المؤلفون والملحنون المصريون في صوتها النادر الذي وهبه الله سبحانه وتعالى لها ، فرصة ومجالاً لإظهار مواهبهم الفنية وتجديد مؤلفاتهم وألحانهم وتطويرها ، وفتح لهم باباً واسعاً لتطوير الغناء العربي ومحاولة خلقه من جديد ، وقد أنجز مؤلفو وملحنو أم

(*) مدرس بقسم الغناء – المعهد العالي للموسيقى العربية

كلثوم في جملتهم أعمالاً فنية رائعة للغناء العربي لم يكن إنجازها ممكناً بغير وجود صوت أم كلثوم .

بل والعازفين أيضاً الذين انضموا إلى أوركسترا أو تخت أم كلثوم ، اكتسبوا مهارات فنية ممتازة لم تتح لغيرهم من العازفين وكما يقول عازف الكمان أحمد الحفناوي : أن الأبواب الجديدة المتطورة في عزف الكمان قد تفتحت له من متابعته لغناء أم كلثوم وهو جالس وراءها يعزف مع بقية زملائه منذ أوائل الثلاثينيات ." ٥ ، ٢٢٦ "

وهكذا أسهمت أم كلثوم إسهاماً جوهرياً في خلق الأساليب الجديدة والمتطورة للتأليف والتلحين والعزف ، ولذلك يهدف هذا البحث إلى إبراز التطور الفني عند أم كلثوم .

ومن هنا تكمن أهداف وأهمية البحث :

١ – إلقاء الضوء على تطور أم كلثوم الفني .

٢ – التعرف على المراحل الفنية التي مرت بها ، لتكتمل الصورة التاريخية والفنية لأم كلثوم ، وتقديم دراسة جديدة توضح التطور الفني لأم كلثوم لتكون مادة للدارسين ومرجعاً للباحثين ومنارة لدارسي الغناء في استكمال طريقهم الفني .

وينقسم البحث إلى جزئين :

الجزء الأول : النشأة الفنية لأم كلثوم .

الجزء الثاني : التطور الفني عند أم كلثوم .

مقدمة:

ترسلين اللحن ترياقاً لأرواح شقي

كم شفى اللحن نفوساً زادها الطب بليه

يا لها ليلة أنس من لياليك هنية

يوم حلت كوكب الشرق ورمز العبقرية

سوف لا ننسى جميعاً قصة الحب الشجية

إنت عمري فكروني بين أطلال خفيه

يا عروس النيل يا من أنت باللحن حبيه

إن يكن للخلد لحن أنت لحن الأبدية " ٩ ــ ٣٥٢ "

كتبت الجرائد والمجلات تقول :

بدأت أم كلثوم من حيث انتهى الكثيرون وتدرجت في التقدم حتى وصلت إلى مركز يشرف به الغناء ، كان لهذا التفوق الباهر خصال كثيرة أحبها إلى النفس رخامة الصوت وصفاء ووضوح اللفظ ، وحسن الإلقاء ثم إحساس عميق بما يتغنى به وفوق ذلك حسن اختيار للشعر القديم والحديث ، الذي تفرد بجمال الأسلوب وسمو الخيال .

حاولت التجديد في الغناء بنفسها بالالتفات إلى دور الكلمة الجديدة في الأغنية ، واختيارها .... ثم بالأداء ، كما حاولت التجديد في الغناء بما اكتشفه الملحنون فيها من استعداد ، والمجددين منهم خاصة ، مما أغراهم بالتجديد وأعانهم عليه .

ويقول كمال النجمي : {{ بدون صوتها كانت حركة التجديد ، والتطوير ستبقى حلماً يلوح للنائمين ولا سبيل إلى تحقيقه في اليقظة }} ." ٩ ــ ١٧٢ "

نالت أم كلثوم ما تتمناه ، بل لعله أكثر مما خطر لها ، فخلعت عليها الألقاب والصفات بلا حساب – كروانة مصر ، أميرة الإنشاد والغناء ، كوكب الشرق ، سيدة الغناء العربي ، قيثارة الشرق و فنانة الشعب –.

"٩ – ١٥٩ "

ونظمت لها المواكب وأحاطت بها عدسات التصوير وسارت في ركبها بعثات التلفزيون والإذاعة والصحافة والسينما حيث أصبح صوتها في كافة الإذاعات العربية كالهواء لازماً للأحياء حتى تعيش ،

"٩-٣٥٥"ويقول الدكتور مصطفى محمود : {{ إنك تستطيع أن تسمع صوت أم كلثوم وهو ينساب من نوافذ البيوت في الموصل أو عمان ، وفي نفس الوقت يملأ صوتها ليل بنغازي وبيروت وتونس ، وفي ذات اللحظة يشدو صوتها الناس في جده وصنعاء والخرطوم وكل مكان فيه عرب }} ." ١ – ٢٤٩ "

صنعت لها التماثيل حيث استوحى مختار وجه الفلاحة في تمثال نهضة مصر من وجه أم كلثوم ، وفي ذلك يقول الفنان مختار : {{ إن الفلاحة في بلدنا أعظم مصريه وأم كلثوم أعظم فلاحه }} ." ٩ – ٣٥٤ "

وفي عام ١٩٣١ تناولت الصحف أن { متحف كرافان في باريس – متحف متخصص في صنع تماثيل من الجبس لرجال العصر من سياسيين وفنيين وعلماء ، ولنساء العصر اللواتي تميزن بموهبة من المواهب – صنع في عداد تماثيله ، تمثالاً لأم كلثوم } ." ٩ – ٢٠٢ "

أولاً : النشأة الفنية لأم كلثوم :

ولدت أم كلثوم في ٣ ديسمبر عام ١٨٩٨ الموافق ٢٧ من رمضان - وهناك قول آخر بأنها قد ولدت في ٤ مايو عام ١٩٠٤ ـ" ٢ -٨٨ ، ٨ –

٣٠٨ ، ٩ ـ ٤٧٤ " في قرية طماي الزهايرة ، مركز السنبلاوين بالدقهلية ، وكان والدها الشيخ إبراهيم السيد البلتاجي ، مؤذن مسجد قرية طماي الزهايرة، إلى جانب إنشاده للقصائد الدينية والقصة النبوية تقرباً إلى رسول الله (ص) . وكانت أمها فاطمة المليجي ريفية بسيطة ، ولكنها أصرت على تعليم ابنتها في وقت لا تهتم فيه الأمهات بتعليم بناتهن . دخلت أم كلثوم كتَّاب الشيخ عبد العزيز حسن في القرية لتحفظ القرآن الكريم وكان الطريق إلى الكتَّاب بمثابة التدريب لأم كلثوم حيث المناظر الخلابة وأصوات العصافير فوق الغصون وصوت مياه النيل تنساب في الغدران التي تمر بها انسياباً نغمياً فيه عذوبة وفيه جمال وحفيف الشجر والفضاء الفسيح وأنين الساقية وهكذا هيأتها الطبيعة للفن في مراحها ومغداها فتطرب ويمتلئ صدرها بالهواء النقي الذي هيأها بعد ذلك لإستخدام عضلة الحجاب الحاجز والتحكم فيه ، ثم انتقلت إلى مدرسة السنبلاوين ـ كتَّاب عزبة الحوال ـ وكان شيخها إبراهيم جمعه سبباً في حبها للتعليم لأول مرة ، واكتشف والد أم كلثوم موهبتها الفنية حينما كان يقوم بتحفيظ التواشيح لأخيها خالد ، فبدأ يصطحبها معه في أفراح البلدة وأفراح القرى المجاورة مع شقيقها خالد وإبن عمها صابر ، وكان أول هذه الليالي في بيت شيخ البلد حيث وقفت على الأريكة وانفتحت في الغناء بعفوية وبساطة كما تغني لعروستها ، ثم انتقلت للغناء من القرى إلى العواصم والمديريات ، وكان غناؤها في ذلك الوقت مقتصراً على القصائد والتواشيح الدينية ، مما أتاح لها أن تضع أساساً متيناً لتكوينها الفني ، لأن غناء تلك الأعمال قد صقل حنجرتها وجعلها تتغلب على الصعوبات الفنية التي يمكن أن تقابلها فيما بعد ، من حيث القفزات اللحنية والانتقالات المقامية وتدريب النفس على غناء الجمل الطويلة دون قطعها للنفس بالإضافة إلى صقل لغتها العربية من خلال حفظ القرآن الكريم ، وغناء الشعر الديني بدأت أم كلثوم تحقق بعض الشهرة ، وفي عام ١٩١٦ التقت بالشيخ أبو العلا محمد لأول مرة

في مدينة المحلة الكبرى ، وعن طريقه جاءت إلى القاهرة وأحيت أحد الأفراح، ثم عادت للقاهرة عدة مرات حتى استقرت بها فيما بعد ، ومن ثمّ بدأت مشوارها الفني الطويل . " ٩ – ٦٣ : ١١١ "

ثانياً : التطور الفني لأم كلثوم :

مرت أم كلثوم بمراحل فنية متطورة عديدة ، فمن وقفة الأريكة البسيطة العفوية إلى وقفة خاصة بها على المسرح كلها شموخ وعظمة ، ومن البالطو والعقال والكوفية إلى فساتين غاية في الأناقة ، ومن الغناء مع البطانة {المرددين} إلى الغناء بمصاحبة أشهر العازفين ، ومن الغناء في أفراح البلدة والقرى المجاورة لبلدها وعواصم المديريات إلى الغناء في القاهرة والعواصم العربية والأوربية أيضاً ، ومن الغناء الديني إلى غناء جميع القوالب الغنائية والتفوق والإبداع فيها .

هذا إلى جانب تعاونها مع أعظم المؤلفين الشعراء وأعظم الملحنين في ذاك العصر .

بدأ مشوار أم كلثوم الفني في التطور من بداية غنائها التواشيح والقصائد الدينية بمصاحبة عدد من المرددين { البطانة } وهم { والدها الشيخ إبراهيم وأخوها خالد وإبن عمها صابر } ومن القصائد والتواشيح الدينية والمديح في رسول الله (ص) التي كانت تشدو بها أم كلثوم نذكر منها { صلى وسلم ياكريم } ، { إلهي توسلنا تجاه محمد } ، { لولاك يا رب الوجود } ، { يا أمة الهادي لنا وذويه } ، { نبي على الرسل الكرام مكرم } إلى جانب بعض القصائد في الحب منها { سلو الحب عني } ، { ساقي المحبة قد سقى } ، {تعجب الناس من الصبر في لوعة الحب} ، { إن قلبي ذو هيام } .

وكانت أم كلثوم تختار كلمات القصائد والتواشيح الدينية من المؤلفين في السنبلاوين والدقهلية ، وأحياناً من تأليف والدها الشيخ إبراهيم فكانت تمتاز -

رغم صغر سنها - بالبلاغة وبخاصة اللغة العربية ، لحفظها القرآن الكريم ، ولذلك كانت ذات حاسة أدبية لماحة ، فكانت تضيف وتحذف من القصائد والتواشيح الدينية ، وأحياناً تغير معنى الكلمة إلى معنى آخر أعذب وأرق ، ثم أقدمت على تأليف القصائد والموشحات ، وأول قصيدة ألفتها أم كلثوم وغنتها كانت بعنوان { تبارك من تعالى في علاه } وتقول فيها :

تبارك من تعالى في علاه يقول للعبد أطلبني تجدني

أنا المطلوب فإطلبني تجدني وإن تطلب سواي لم تجدني

أنا المقصود لا تقصد سواي كثير الخير فإطلبني تجدني

أنا الملك المهيمن جل قدري عظيم الخير فإطلبني تجدني

" ١ – ٢٧ "

وكان يتطلب هذا النوع من الغناء أن تكون أصوات كل من المغنيين والمرددين على أعلى كفاءة من حيث الموهبة الموسيقية العالية والأذن الحساسة و الصوت المؤدي للنغمات الصحيحة دون البحث عنها و دون صعوبة في الوصول اليها .

وكانت تلك الفترة الفنية في حياة أم كلثوم بمثابة تدريب للسيطرة على صوتها في أداء النغمات و تدريب النفس على غناء الجمل اللحنية الطويلة دون قطعها للنفس ، إلي جانب معرفتها لمقامات الموسيقى العربية المختلفة معرفه جيده و سهولة الانتقال من مقام إلى آخر مما أفادها كثيرا فيما بعد في أداء الارتجالات اللحنية التي كانت تؤديها أثناء الغناء في مراحل حياتها الفنية المختلفة و على سبيل المثال لا الحصر أداؤها للحن { عن العشاق }، {برضاك يا خالقي } من فيلم {سلامه } عام ١٩٤٥ .

كما مكنها حفظها للقرآن الكريم و تجويده ، من إجادة مخارج الحروف ومواضعها مع تحقيق صفات الحروف من غنة ، همس ، جهر ، شده و رخاو، إلى آخر هذا العلم الدقيق ،و معرفتها باستخدام أماكن الرنين { الرأس، الفم ، الخيشوم ، الصدر } استخداما جيدا . و من خلال هذه المرحلة وضعت أم كلثوم أساساً متيناً قوياً لتكوينها الفني وتطورها .

وحين استمع إليها الشيخ ***سيد درويش*** تنبأ لها بمستقبل باهر حيث استمع لمونولوج { والله تستاهل يا قلبي من ألحانه فقال : {{ هذه الفتاه سيكون لها شأن كبير في يوم من الأيام ، إن صوتها جميل ، طروب ، وأداؤها طيب ، بل ممتاز، فهي تعيش النغم بكل وجدانها وبكل كيانها ، إنها لا تغني اللحن بل تعيشه وتحياه }. " ١ – ٤٤ "

وقد ساهم في تحقيق هذه النبوءة كل من تعامل مع صوت أم كلثوم في مراحل حياتها الفنية ، وكان أول مساهم هو الشيخ ***أبو العلا محمد*** حينما خطا بها أول خطواتها الفنية نحو النجاح والشهرة حيث تولى تعليمها وجعلها تنتقل من مرحلة غناء القصائد الدينية إلى الغناء العاطفي السامي المليء بالمعاني والأحاسيس الفياضة والألوان الصوتية المتنوعة ،" ٦ – ٩٩ " فحفظت عنه مجموعة من القصائد الغنائية ، التي كانت تغنيها مع البطانة بدون مصاحبة الآلات الموسيقية ، ونذكر منها هذه القصائد :

الصب تفضحه عيونه	أحمد رامي	عام ١٩٢٤ م
وحقك أنت المنى والطلب	الإمام عبد الله الشبراوي	عام ١٩٢٦ م
أفديه إن حفظ الهوى	إبن النبيه المصري	عام ١٩٢٨ م
مثل الغزال نظره	صفي الدين الحلي	عام ١٩٢٦ م
أمانا أيها القمر المطل	إبن النبيه المصري	عام ١٩٢٨ م

أقصر فؤادي إسماعيل صبري باشا عام ١٩٢٦ م

كم بعثنا مع النسيم سلاما إبراهيم حسني ميزار عام ١٩٢٦ م"٧"

وتميز أسلوب أداء أم كلثوم في هذه الفترة بدقة نطق الحروف والكلمات التي اكتسبتها من فترة غنائها للقصائد والتواشيح الدينية ، وغناؤها بدون أي آلة موسيقية كان له عظيم الأثر في إتقان أدائها الغنائي، إذ كان عليها مواجهة الجمهور بمفردها ، ثم عدم توافر الميكروفون في ذلك الحين ساعدها على الاعتماد على قوة صوتها ، واستخدام مساحته الصوتية على أوسع نطاق .

وكانت الخطوة التالية لتطور أم كلثوم الفني ممثلة في لقائها بالملحن الهاوي طبيب الأسنان/***أحمد صبري النجريدي*** عام ١٩٢٤ والذي لقنها العزف على آلة العود حتى أصبحت تغني والعود في يدها وسرعان ما تخلت عنه لتتفرغ للغناء فقط . " ١ – ٤٥ ، ١٨٤ "

وقد لحن لها أحمد صبري النجريدي ألحاناً تفيض رقة وعذوبة ركز فيها على إظهار طبيعة صوتها وإمكانياته ، وبذلك أصبح لأم كلثوم ألحاناً خاصة بها ، ومن أشهر تلك الألحان التي لحنها لها :

مونولوج : خايف يكون حبك ليه أحمد رامي عام ١٩٢٤ م

مونولوج : الحب كان من سنين أحمد رامي عام ١٩٢٦ م

طقطوقة : الفل والياسمين والورد أحمد صبري النجريدي

عام ١٩٢٦ م

طقطوقة : أنا على كيفك أحمد صبري النجريدي عام ١٩٢٦ م

طقطوقة : شفت بعيني أحمد رامي عام ١٩٢٦ م

قصـيدة : لـي لـذة فـي ذلتـي وخضـوعي نصـر الله الـدجاجي عام ١٩٢٦ م

قصيدة :مالي فتنت بلحظك الفتاك علي الجارم عام ١٩٢٦ م" ٧ "

ومن أهم خطوات التطور في حياة أم كلثوم الفنية لقائها بالشاعر **أحمد رامي** عام ١٩٢٤ " ١ ــ ١٥٠ " الذي عشق صوتها وراح يأخذ منه الإلهام ويقدم لها الإبداع ، وقد حظي اسمه بالاقتران باسمها فأفسحت له جانبها مكاناً في سجل الخلود .

ومنذ ذلك اللقاء ورامي ينظم لها عشرات الأغاني والتي أصبحت تتردد في سماء مصر وغير مصر من الأقطار العربية ، وقد نقل رامي أم كلثوم إلى حب الشعر وتذوقه ومناقشة معانيه والإحساس بموسيقاه ، وفي هذا الشأن تقول أم كلثوم : {{ لقد جعلني رامي أتعلق بالشعر ، فقد كان يعمل في دار الكتب ، وكان يحضر لي دواوين الشعر فأقرأ ... أقرأ بصوت عال فأسمع موسقى الشعر ، وأناقشه في المعاني فيضيف إلى ما فهمته ، وأحس أني أغوص إلى أعماق جديدة في بحور الشعر ، وعلى يد رامي قرأت كتاب الأغاني في أحد عشر جزءا ، وقرأت كليله ودمنه ، قرأت لكل الشعراء القدامى ، حتى تمنيت يوماً أن أكون شاعره ، ولعل هذا هو الذي أعانني بعد ذلك على أن أختار من قصيدة فيها مائتا بيت ، ثلاثين بيتاً أغنيها ، فلا يحس المستمع أنني قفزت من بيت إلى بيت ، بل لعل هذه الرحلة مع الشعر هي التي مكنتني من أن أضع كلمه ـ مكان كلمه ـ في قصائد كثيرة ، أو أغنيات كثيرة ، فلا يحتج أصحابها لأنهم لم يحسوا أنني قصمت ظهر البيت أو غيرت المعنى }} ." ١ ــ ١٤٠ "

كما أنها تؤكد أن تصرفها اللحني كلما أعادت الغناء مرجعه إلى أعماقها الزاخرة بموسيقى الشعر .

وكان لرامي الفضل في إختيار أم كلثوم لأعمالها الغنائية التي حافظت من خلالها على مكانتها بين مطربات عصرها ، فقد قدمت فناً بلا ابتذال ، ورفعت أخلاقيات المهنة عن طريق الغناء والسلوك والشخصية المصرية. " ١ ــ ١٤١ "

وبذلك يرجع الفضل لكل من أم كلثوم ورامي في الإرتقاء بذوق الشعب العادي الذي أخذ يتغنى بالأشعار ويفهم مضمونها . وفي إحصائية أم كلثوم مع المؤلفين كان لرامي السبق الأول إذ حصل على ٤٦٧ % من أعمالها في شعره ." ٧ "

وفي عام ١٩٢٤ تقابلت أم كلثوم ***بمحمد القصبجي*** الذي آمن بصوتها فوضع لها ألحاناً تبرز إمكانياتها الصوتية الثرية ، ومن أشهر الألحان التي لحنها لها عام ١٩٢٦ { إن حالي في هواها عجب أي عجب}

ومن أشهر المونولوجات لحن لها مونولوج { إن كنت أسامح } عام ١٩٢٧ ، فكان هذا اللحن علامة واضحة في طريق التلحين ،وبالنسبة لأم كلثوم كان نقطة تحول وبداية مرحلة تطور جديدة .

ومن خلال صوت أم كلثوم عمل القصبجي على تجديد روح الموسيقى العربية ، كما جدد في نكهة الغناء العربي دون أن يشوه مزاج الموسيقى أو يفقدها روحها وشخصيتها ونكهتها القومية ، فأدخل التعبير في الغناء والتي كانت أم كلثوم خير من يمثله ، كما طور اللوازم الموسيقية وجعلها جزءاً مهماً لا غنى عنه في البناء الموسيقي .

وأرسى على نحو نهائي في عام ١٩٢٨ ملامح شكل المونولوج في الغناء العربي ، والتي أبدعت في أدائه أم كلثوم .

ومن إبداعات محمد القصبجي لأم كلثوم :

مونولوج : أخذت صوتك من روحي أحمد رامي عام ١٩٢٦ م

مونولوج : إن كنت أسامح أحمد رامي عام ١٩٢٧ م

: الشك يحي الغرام أحمد رامي عام ١٩٢٨ م

مونولوج : بعدت عنك بخاطري أحمد رامي عام ١٩٢٨ م

مونولوج : أيها الفلك على وشك الرحيل أحمد رامي عام ١٩٣٢ م

: انظري هذي دموع الفرح أحمد رامي عام ١٩٣٤ م

: حيرانه ليه أحمد رامي عام ١٩٣٦ م

: رق الحبيب أحمد رامي عام ١٩٤١ م

قصيدة : بين الرضا والغضب أحمد رامي عام١٩٢٦ م

قصيدة : يقظة القلب أحمد رامي عام ١٩٢٦ م

طقطوقة : البعد طال والله عليه أحمد رامي عام ١٩٢٦ م

طقطوقة : إنت فاكراني ولا ناسياني أحمد رامي عام ١٩٣١ م

طقطوقة : تبعيني ليه كان ذنبي إيه حسين حلمي المانسترلي عام ١٩٣١ م

طقطوقة : ليه تلاوعيني أحمد رامي عام ١٩٣٢ م" ٧ "

ولشدة إيمان أم كلثوم بالتطور فقد اتجهت اتجاهاً جديداً في أسلوب غنائها ، إذ استغنت عن المنشدين المعممين الذين كانوا يتناوبون معها الغناء ، واستعانت بالموسيقيين لمصاحبتها في الأداء ، فكان أول تخت {فرقة موسيقية } تترسطه مكونا من : محمد العقاد الكبير { قانون } ،

سامي الشوا { كمان } ، محمد القصبجي { عود } ، محمود رحمي {إيقاع} وبعض المذهبجيه ومنهم شقيقها { خالد } .

وانتقلت أم كلثوم للغناء بالقاهرة بدلاً من الغناء في القرى والنجوع ، وأخذت تشدو على مسارح { دار التمثيل العربي } ، { البسفور } ، {برنتانيا } . "١ – ٣٧ ، ٣٨ "

ولكي يكتمل الشكل والمضمون فقد تخلت أم كلثوم عن الزي العربي التقليدي { البالطو والكوفية والعقال} وإرتدت الزي القاهري المحتشم .

وبدأت مرحلة متطورة جديدة لأم كلثوم حين تعاونت مع ***داود حسني***، حيث لحن لها عدة أدوار منها :

شرف حبيب القلب	أحمد رامي	عام ١٩٣٠ م
يوم الهنا حبي صفا لي	أحمد رامي	عام ١٩٣٠ م
البعد علمني السهر	أحمد رامي	عام ١٩٣١ م
حسن طبع اللي فتني	كامل الخلعي	عام ١٩٣١ م
روحي وروحك في إمتزاج	حسين والي	عام ١٩٣١ م" ٧ "

وقد يتطلب هذا اللون من الغناء قوة الصوت فهي تملك صوتاً جهوراً ، والتحكم في الصوت والتحكم في القفلات ، إلى جانب المساحة الصوتية الواسعة التي كان يتميز بها صوت أم كلثوم ، ولم يستطع داود حسني مجاراة التطور العاصف الذي تريده أم كلثوم ، فآثر الاكتفاء بما قدمه لصوتها ـ إحدى عشر عملاً ـ وأكمل مسيرة التطور ملحن آخر هو ***زكريا أحمد*** والتي تميزت ألحانه بالأصالة ، فله نسيج وحده بين بناة الغناء العربي المعاصر ، في ثباته على الأسس الأصولية للفن ، واستجابته في الوقت نفسه للتجديد وجمعه بين الطرب والتعبير" ٤ – ١٣١ " ، إذ أنه

طور في قالب الطقطوقة فقفز بها من الجملة اللحنية الواحدة في مقام واحد وإيقاع واحد إلى عدة جمل في أكثر من مقام وأكثر من إيقاع .

وكان لقاؤه الأول مع صوت أم كلثوم من خلال طقطوقة { اللي حبك ياهناه } التي صاغها صياغة جديدة وأبدعت فيها أم كلثوم بصوتها المتمكن الذي استطاع أن يعبر عن روح الملحن وأسلوبه ."٤-١١٤"

ومن الألحان التي شدتها أم كلثوم لزكريا أحمد :

طقطوقة : اللي حبك يا هناه أحمد رامي عام ١٩٣١ م

طقطوقة : غصبن عني حسين حلمي المانسترلي عام ١٩٣١ م

طقطوقة : العزول فايق ورايق حسن صبحي عام ١٩٣٢ م

طقطوقة : أنا في إنتظارك محمود بيرم التونسي عام ١٩٤٤ م

طقطوقة : غني لي شوي شوي محمود بيرم التونسي عام ١٩٤٥ م

طقطوقة : قولي ولا تخبيش يازين محمود بيرم التونسي عام ١٩٤٥م

طقطوقة : سلام الله محمود بيرم التونسي عام ١٩٤٥ م

طقطوقة : لغة الزهور محمود بيرم التونسي عام ١٩٤٧ م

طقطوقة : نصره قويه محمود بيرم التونسي عام ١٩٤٧ م

دور : إمتى الهوى يحيى محمد عام ١٩٣٦ م

دور : آه يا سلام حسن صبحي عام ١٩٣٧ م

مونولوج : ياما أمر الفراق أحمد رام عام ١٩٣١ م

مونولوج : أهل الهوى محمود بيرم التونسي عام ١٩٤٤ م" ٧ "

ثم بدأت في حياة أم كلثوم أهم مراحل تطورها الفني بلقائها بالملحن الرقيق *رياض السنباطي* الذي تخصص في التلحين لها حتى ارتبطت ألحانه بصوتها ، وإنطبع صوتها بألحانه .

فقد غنت ألحان رياض السنباطي أصوات عديدة ، أما الصوت الذي أعطى هذه الألحان بريقاً ذهبياً وقيمة فنية كبيرة هو صوت أم كلثوم .

وكانت بداية اللقاء الفني المتطور عام ١٩٣٦ حين لحن لها رياض السنباطي مونولوج { النوم يداعب عيون حبيبي } ويعتبر هذا اللحن تحولاً في حياة أم كلثوم والسنباطي معاً ." ٩- ١٩٣ "

ومن أشهر القوالب الغنائية التي اشتهر السنباطي بتلحينها لصوت أم كلثوم قالب القصيدة ، والذي استطاع أن ينفرد بأسلوب مميز متطور خاص به .

ومن أقوال أحمد رامي عن غناء أم كلثوم للقصيدة : {{ إن مطرب القصائد الأصيل يجب أن يكون فقي ابن فقي ومن هنا تفوقت أم كلثوم فقد حفظت القرآن الكريم طفلة ثم أنشدت المدائح والتواشيح وقصائد أبو العلا محمد ، كل هذا قوّم لسانها تقويماً لم يتيسر لغيرها ، لأن أهم ركن في القصائد سلامة النطق ،مخارج الحروف ، إخراج المعنى ، وقد برعت أم كلثوم في هذا كله براعة فائقة}} ."٩-١٤٢"

وأصبحت القصيدة لوناً ممتازاً متفوقاً لا يقدر عليه غير الواثق وغير القادر الذي يملك وسائله من بلاغة النطق وبلاغة الصوت وبلاغة الأداء.

وظل رياض السنباطي يمد أم كلثوم بألحانه وروائعه حيث وجد في صوتها ضالته المنشودة فبقدراتها الصوتية غير المحدودة ، وبإعجازه ، غنت ألحانه فأطربت وأبدعت ."١- ١٠١ "

ومن أشهر ما غنت أم كلثوم لرياض السنباطي :

قصيدة : أتعجل العمر	أحمد رامي	عام ١٩٣٧ م
قصيدة : قالوا أحب القس سلامة	علي أحمد باكثير	عام ١٩٤٥ م
قصيدة : سلوا قلبي	أحمد شوقي	عام ١٩٤٦ م
قصيدة : أصون كرامتي	أحمد رامي	عام ١٩٤٧ م
قصيدة : النيل	أحمد شوقي	عام ١٩٤٨ م
قصيدة : ولد الهدى	أحمد شوقي	عام ١٩٤٩ م
قصيدة : رباعيات الخيام	أحمد رامي	عام ١٩٤٩ م
قصيدة : مصر تتحدث عن نفسها	حافظ إبراهيم	عام ١٩٥١ م
طقطوقة : على بلد المحبوب وديني	أحمد رامي	عام ١٩٣٧ م
طقطوقة : لما إنت ناوية تهاجريني	أحمد رامي	عام ١٩٣٧ م
طقطوقة : ياليلة العيد	أحمد رامي	عام ١٩٤٠ م
طقطوقة : ح أقابله بكره	أحمد رامي	عام ١٩٤٧ م
طقطوقة : ظلموني الناس	محمود بيرم التونسي	عام ١٩٤٧ م
مونولوج : فاكر لما كنت جانبي	أحمد رامي	عام ١٩٣٩ م
مونولوج : هلت ليالي القمر	أحمد رامي	عام ١٩٤٥ م
مونولوج : يا للي كان يشجيك أنيني	أحمد رامي	عام ١٩٤٩ م
مونولوج : يا ظالمني	أحمد رامي	عام ١٩٥٣ م"٧"

وتمثل هذه الفترة الفنية في حياة أم كلثوم قمة ازدهارها وتطورها ونضوجها الفني حيث نهلت من ينابيع كبار الملحنين أعذب وأرق بل وأعظم الألحان التي شدت بها ووضعتها على القمة .

{{ وتمثل فترة الثلاثينيات أعلى معدل لإنتاج أم كلثوم تليها فترة الأربعينات ثم الستينات بينما تقل في الخمسينات وتقل في السبعينات}}."٧"

وتواكب أم كلثوم التطور العلمي والصناعي العصري بداية بتعاونها مع شركة الاسطوانات { جرامفون } والتي من خلالها وصلت إلى أسماع الناس في البيوت والمقاهي في وقت لم يكن فيه سوى الاسطوانات وسيلة للطرب والانتشار .

ومع افتتاح الإذاعة المصرية لأول مرة في ٣١ مايو عام ١٩٣٤ كان صوت أم كلثوم أول الأصوات التي حملتها أمواج الأثير إلى المستمعين ، إلى أن بدأت الإذاعة تقييم حفلات خارجية وذلك منذ عام ١٩٣٧ كان ينقلها الميكروفون من الخارج ، وهكذا نقل الميكروفون صوت أم كلثوم كوكب الشرق إلى أرجاء العالم العربي ، وظلت تقدم في كل موسم أغنية جديدة ."٨ ــ ٣١٥ "

وظهرت مرحلة جديدة من مراحل تطور أم كلثوم الفني بظهور فن السينما ـ الفيلم الغنائي ـ التي استلزمت التجديد في الألحان الغنائية وتحولها من الطرب إلى التعبير ، والأخذ بالتوزيع الأوروبي ، ووضع الكلمات المناسبة لقصة الفيلم ، والتي ترتبط به ارتباطاً وثيقاً ، وقد قابل هذا الفن رغبتها وطموحها في التطور ، متفتحة إلى التجديد .

وأهدت أم كلثوم إلى الشاشة البيضاء ستة أفلام غنائية في الفترة من عام ١٩٣٦ : ١٩٤٧ هي { وداد ، نشيد الأمل ، دنانير ، عايدة ، سلامه و فاطمة } واشتملت أفلام أم كلثوم على أجمل ما شدت من ألحان .

ولكن أم كلثوم اعتزلت الشاشة وكان من واجبها أن تواصل ذلك النجاح الباهر في أفلامها الستة ، ولكنها أصيبت بمرض في عينيها حجب عشاق فنها عن مشاهدتها على الشاشة بدءاً من عام ١٩٤٨ .

" ١- ٢٠٨ ، ٢١٣ "

ورغبة في التجديد والتطوير فاجأت أم كلثوم الجمهور بألحان حديثه من ملحنين جدد هم { محمد الموجي ، كمال الطويل ، بليغ حمدي و سيد مكاوي } .

وهنا نجد أم كلثوم قد دخلت مدرسة جديدة في أسلوب الغناء الحديث واستطاعت بهذا الأسلوب أن تضيف إلى مستمعيها جيلاً جديداً جيداً ، جيل اليوم والغد .

فقد غنت ***لمحمد الموجي*** :

قصيدة : أنشودة الجلاء أحمد رامي عام ١٩٥٤ م

قصيدة : حانة الأقدار طاهر أبو فاشا عام ١٩٥٨ م

قصيدة : أنقروا الدفوف طاهر أبو فاشا عام ١٩٥٨ م

طقطوقة : محلاك يا مصري صلاح جاهين عام ١٩٥٧ م

طقطوقة : بالسلام إحنا بدينا محمود بيرم التونسي عام ١٩٦٣ م

طقطوقة : صوت بلدنا عبد الفتاح مصطفى عام ١٩٦٤ م

طقطوقة : إسأل روحك عبد الوهاب محمد عام ١٩٦٤ م

طقطوقة : للصبر حدود عبد الوهاب محمد عام ١٩٧٠ م"٧"

وكان ثاني الملحنين الشباب *كمال الطويل* الذي اشتهر بلحنه { والله زمان يا سلاحي } عام ١٩٥٦ كلمات { صلاح جاهين } وظل هذا اللحن نشيداً قومياً لجمهورية مصر العربية منذ عام ١٩٥٧ حتى عام ١٩٧٧ ، ثم لحن لأم كلثوم { لغيرك مامددت يدا } عام ١٩٥٨ في أوبريت { رابعة العدوية } وآخر ما لحن كمال الطويل لأم كلثوم قصيدة { غريب على باب الرجاء } عام ١٩٥٨ كلمات { طاهر أبو فاشا } ."١ –١١٨ "

أما لقاؤها بالملحن *بليغ حمدي* فقد أثمر عدة أعمال ، وفي ذلك يقول بليغ حمدي : {{ ارتبط اسمي بسيدة الغناء العربي أم كلثوم ، وبسببها صعدت إلى سلم الشهرة ، ومن أجلها لحنت أجمل ما لحنت من أغان ستبقى ، لأن أم كلثوم غنتها }} "١ – ١٢٣ " وهي :

نشيد : إنا فدائيون عبد الفتاح مصطفى عام ١٩٦٧ م

طقطوقة : إنت فين والحب فين عبد الوهاب محمد عام ١٩٦٠ م

طقطوقة : أنساك ياسلام مأمون الشناوي عام ١٩٦١ م

طقطوقة : سيرة الحب مرسي جميل عزيز عام ١٩٦٤ م

مونولوج : أنا وإنت ظلمنا الحب عبد الوهاب محمد عام ١٩٦١ م

مونولوج : الف ليله وليله مرسي جميل عزيز عام ١٩٦٩ م

مونولوج : الحب كله أحمد شفيق كامل عام ١٩٧١ م

مونولوج : حكم علينا الهوى عبد الوهاب محمد عام ١٩٧٣ م

مونولوج : كل ليله وكل يوم مأمون الشناوي عام ١٩٦٣ م

مونولوج : بعيد عنك مأمون الشناوي عام ١٩٦٥ م

مونولوج : فات الميعاد مرسي جميل عزيز عام ١٩٦٧ م"٧"

وكان لحن { حكم علينا الهوى } آخر لحن غنته أم كلثوم .

ظل جمهور الطرب ومحبي الموسيقى العربية يحلم بلقاء فني بين القمتين أم كلثوم و***محمد عبد الوهاب*** ، فكانت المفاجأة الكبرى التي هزت الناس حينما غنت لحن { إنت عمري } من ألحان محمد عبد الوهاب في أول خميس من شهر فبراير عام ١٩٦٤ ، وأذيعت الأغنية عبر موجات الإذاعات العربية ، وأبدعت أم كلثوم كعادتها ، واستغرق غناء اللحن ما يقرب من الساعتين ، ولاقى نجاحاً كبيراً لدى الجمهور . ويقول محمد عبد الوهاب عن هذا اللحن : {{ لقد أورثتني أم كلثوم الوسوسة طوال عملي في أغنية { إنت عمري } فهو أول لحن أضعه لها ، وأم كلثوم ليست أي مطربة أخرى ، وعلى هذا كان عليّ أن { أغربل } الكلمات واللحن ، وهذا ما أخر الأمر بعض الوقت }} ." ١ – ١٢٨ "

وبعد نجاح أغنية { إنت عمري } توالت ألحان محمد عبد الوهاب مع صوت أم كلثوم فغنت له عشر أغنيات وهي :

مونولوج : أمل حياتي أحمد شفيق كامل عام ١٩٦٥ م

مونولوج : إنت الحب أحمد رامي عام ١٩٦٥ م

مونولوج : فكروني عبد الوهاب محمد عام ١٩٦٦ م

مونولوج : ودارت الأيام مأمون الشناوي عام ١٩٧٠ م

مونولوج : ليلة الحب أحمد شفيق كامل عام ١٩٧٣ م

قصيدة : على باب مصر كامل الشناوي عام ١٩٦٤ م

قصيدة : هذه ليلتي جورج جرداق عام ١٩٦٨ م

قصيدة : طريق واحد نزار قباني عام ١٩٦٩ م

قصيدة : أغداً ألقاك الهادي آدم عام ١٩٧١ م"٧"

ولشدة إيمان أم كلثوم بالتجديد في أغانيها فقد أدخلت بعض الآلات الموسيقية الكهربائية الحديثة مثل آلة الأورج وآلة الجيتار وآلة الأكورديون. "١-١٢٩"

ونجد أن ألحان عبد الوهاب لأم كلثوم اتسمت بالرشاقة ، حافلة بالإيقاعات المتحركة ، واكتسحت الموسيقى موجة راقصة ، فتجده في لحن قصيدة { أغداً ألقاك } تغلبت عليه حالة من { السلطنة } جعلته يجمع بين التعبير والطرب ، وبين خفة الظل والرقص والعذوبة ، في خليط أو مزيج موسيقي نادر ، قدمه لأم كلثوم .

وقد تناول بعض المؤرخين الموسيقيين والفنانين هذا الأسلوب بالنقد ، وقد شرح محمد عبد الوهاب وجهة نظره في ألحانه لأم كلثوم فقال ، إنه إستطاع تقريب أم كلثوم من أذواق الشباب ، وإنه لو لم يتجنب الطريق التقليدي لألحان أم كلثوم ، لما استطاع أن يبلغ هذا الهدف الذي كان في حينه ذا أهمية كبيرة ، بعدما بلغت أم كلثوم مرحلة متقدمة في السن ، والتفاف الشباب حول المطرب المعبر عن وجدانه وهو { عبد الحليم حافظ} ."٥-٢٠٨،٢٠٧"

ومن الملاحظ أن طابع ألحان محمد عبد الوهاب اتسم بطول المقدمة الموسيقية التي كادت أن تكون مستقلة عن الأغنية غير احتوائها على فواصل موسيقية أخرى تتخلل الغناء ، مما أعطى لأسلوب أداء أم كلثوم لوناً آخر يختلف عن أسلوب أداء غنائها قبل ذلك وذلك يظهر بوضوح في

عدم إمكانية تصرفها التقليدي التجويدي التطريبي فاللحن بخلاف الفواصل الموسيقية لم يتح لها هذه الفرصة .

"٦-٤٠١"

وغنت أم كلثوم لحناً من ألحان سيد مكاوي وهو { يا مسهرني } عام ١٩٧٣ ، ونبعت مدرسة سيد مكاوي من القرآن الكريم بما فيه من التنغيم والترخيم ، وحسن التوقيع والترجيع ، مضافاً إلى هذا موهبته وذكاؤه وإحساسه ."١-١٣٤"

ولشدة إيمان أم كلثوم بالتطوير فقد حاولت أن تلحن ، فلها تجربتان في التلحين طقطوقة { على عيني الهجر ده مني } عام ١٩٢٨ ، مونولوج {يانسيم الفجر } عام ١٩٣٥ ، وهما من كلمات أحمد رامي ، وقد حالفهما التوفيق في تلحينهما ، ويتضح تفهمها وإتقانها فن المقامات وعلمها ."٨-٣١٢"

ولمرور أم كلثوم بهذه المراحل الفنية المتطورة العديدة لم يكن غريباً أن تتربع على عرش الغناء بلا منازع في هذا العصر الغني بالعمالقة.

كرّمت أم كلثوم تكريماً لم يكرم به فنان من قبل ، فعند حصولها على وسام الجمهورية الأكبر ، عزف لها السلام الجمهوري من باب الاستثناء . كما منحتها الدولة جواز سفر دبلوماسياً ، تقديراً وعرفاناً لفنها . وغنت أم كلثوم في باريس ، وكانت أول فنانة مصرية تغني في باريس ، على مسرح أولمبياد وعقد لها مؤتمر صحفي ضم كبار العاملين بالصحافة بالعالم ، كما انتشرت صورها بالحجم الطبيعي بالأنوار النيون في معظم شوارع باريس المهمة ، كما غنت في العديد من الدول العربية منها الكويت ، المغرب ، تونس و لبنان . وحصلت على الأوسمة والنياشين من الرؤساء والملوك في العالم العربي والغربي ."١-٢١٨"

ولعل أبلغ خاتمه لسيرة أم كلثوم قول محمد عبد الوهاب : {{ يا مطربات ، يا مطربين ، يا من تغنون ، ادرسوا حياة أم كلثوم : كيف بدأت، كيف نشأت ، وعلمت نفسها ، وعرقت وتعبت ، وفشلت ونجحت فتلك دراسة عظيمة ، لو أراد أي مطرب أن يتعلمها ويتخذها مدرسة ، لما وجد في الدنيا كلها مدرسة أعظم }} ."٤-٢٤٠"

صوت أم كلثوم وأسلوبها في الغناء :

يقول شاعر الشباب أحمد رامي : {{ كانت أم كلثوم صوت حنان تشعر فيه بالصدى ، كان صوتها صادراً من قلبها وليس من الحنجرة ، كانت تغني لنفسها قبل أن تغني للناس ، لقد كانت تبكي وتبتلع دموعها ، كانت راهبه في محراب الفن ، تغني كأنها تصلي }} ."١-١٦٧"

التقييم العلمي لصوت أم كلثوم :

قام { المعهد القومي للقياس والمعايرة } في مصر، بتجربة فريدة ومثيرة عام ١٩٧١ ، استعان فيها بألفين من الاسطوانات ، التي سجل عليها المطربون والمطربات أغانيهم منذ نصف قرن من الزمان - بهدف وضع سلم الموسيقى العربية على أساس علمي - وقد جاء في نتائج هذه التجربة الفريدة والأولى من نوعها في مصر :

أن صوت أم كلثوم هو أكثر الأصوات ضبطاً ، لأ معادلته الرياضية تكاد تتطابق مع المعادلة الرياضية للسلم الموسيقي الطبيعي .

وأثبتت الأجهزة الالكترونية التي استخدمت في هذا البحث أن ترددات صوت أم كلثوم تبلغ(٥ و٣٩٩٦ ذبذبة في الثانية الواحدة .

وأعتبر البحث صوت أم كلثوم من أنقى الأصوات العربية وأعلاها ، من حيث تطابق معدنها الصوتي ، مع المعدلات الرياضية للسلم الموسيقي "١٦٧-١".

وتميز صوت أم كلثوم بعناصر قوة ، يكفي كل منها ليجعل صوتها ظاهرة عظيمة ، وتقول في ذلك رتيبة الحفني - كمتخصصة في فن الغناء - :{{ إن أسلوب أم كلثوم في الغناء كان بعيداً عن العنف ، إلى جانب تأهيلها في بداية حياتها الفنية بالتكنيك الغنائي المتين ، وهو تلاوتها للقرآن الكريم وأداؤها للتواشيح الدينية والقصائد لفترة طويلة ، فأساليب تلاوة القرآن الكريم ، إذا ما قورنت بأساليب الغناء العالمي ، نجد أنها تتفق معها في القواعد المتبعة في التنفس ومخارج الحروف ، مما أكسب صوتها مدرسة غنائية سليمة }} ."١٧٠-١"

وقد تمتع صوت أم كلثوم بالعديد من التقنيات الغنائية التي أضفت على الألحان الإبداع والإبهار والتلوين والابتكار ، وقد اختارت الباحثة مونولوج { رق الحبيب } كنموذج ، حيث أنه حافل بالتقنيات والأساليب الغنائية المتعددة التي تميز بها صوت أم كلثوم .

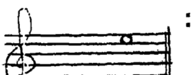
نوع القالب : مونولوج غنائي

تأليف : أحمد رامي

تلحين : محمد القصبجي

الميزان :11/ 4/ 10/ 3
16 /4 /4 /4

المساحة الصوتية :



رق الحبيب وواعدني يوم	وكان له مده غايب عني
حرمت عيني الليل م النوم	لاجل النهـــار مايطمني

- جاء الأداء حر (Adlib) غير موزون . فغلب على أدائها استخدامها لعلامة التطويل (Corona)

وبخاصة على حروف المد ، وذلك لتصوير المعنى الدرامي للنص الشعري :

مع كلمة (الحبيب) على حرف المد (الياء) لتوحي بالإطالة الزمنية عن مدى عشقها لحبيبها

مع كلمة (يوم) على حرف المد (الواو) لتوحي بطول اليوم .

مع كلمة (عني) على حرف (الألف) الناتج عن الفتح لحرف (العين).

مع كلمة (عيني) على حرف المد (الياء) .

- مع كلمة (النوم) على حرف المد (الواو) مع المحافظة على ترقيق الحرف وعدم ملئ الفم بصداه

- تغلبت بحرفيه فائقة عند أدائها للنغمات الممتدة وعلامات التطويل استخدامها لعضلة الحجاب الحاجز والتحكم في كمية الهواء والمحافظة عليه ، مع عدم كسر الخط الغنائي .

- استخدمت إسلوب (التموجات الصوتية) بأساليب متعددة في الأداء :

مع كلمة (وواعدني) تموجات صوتيه سريعة وبسيط ، جاء بنعومة وليونة (P) في الأداء .

مع كلمة (يوم) تموجات صوتية بتمهل على الشكل الإيقاعي ( ) والذي يوحي بتعدد الأيام التي يواعدها فيها حبيبها ، ومع تكرارها للحن قامت بإضافة نفس الأسلوب بأشكال إيقاعية جديدة .

مع كلمة (عني) تموجات صوتيه متوسط السرعة ، وجاء أداؤها بشجن .

مع كلمة (الليل) تموجات صوتية متوسط السرعة، بقوه متوسطة (MF) في الأداء ، وعمل خلط بين رنين الخيشوم مع رنين الرأس .

مع كلمة (النهار) تموجات صوتيه متوسط السرعة ، لتعبر عن إشراقة النهار ، وجاء أداؤها معبراً عن الفرحة التي تشعر بها .

مع كلمة (يطمني) تموجات صوتيه متدرجاً في السرعة من البطيء إلى السريع ، من منطقة رنين الخيشوم ، مع انطباق الشفايف عند النطق بحرف (الميم) لتأكيد مخرج الحرف وهو اشتراك الشفايف والأنف في إصداره ، وتحقيق صفة (الغنة ، والتوسط ، الاستفال) واستخدمت الليونة (P) في الأداء .

- واستخدمت حلية (أتشاكاتورا) (Acciaccatura) بإسلوب العفق والضغط الضعيف (P) والمزج بينها وبين أسلوب التموجات الصوتية بشكل تطريبي وبرشاقة وخفه ، مع كلمات (عني ، عيني) .

- كما استخدمت حلية (الجروبيتو) (Gruppetto) الثلاثية ، مع كلمة (مده) بخفه ورشاقة ، بعمل ضغط متوسط (MF) في الأداء ، كما استطاعت أن تعبر عما يجيش في صدرها من تباين على فراق الحبيب ثم لقاؤه .

- جاء أداؤها للقفزات اللحنية (الثالثة والرابعة) الصاعدة بنعومة وليونة (P) في الأداء ، والذي إستلزم منها التخيل (Innerhearing) للنغمة الجديدة والمحافظة على طابع اللحن .

صعب عليه أنام أحسن أشوف في المنام

غير اللي يتمناه قلــــبي

سهرت أستناه وأسمع كلامي معـــاه

وأشوف خياله قاعد جانبي

- بدأت الغناء بمصاحبة الإيقاع .

- قامت بتكرار الجملة الغنائية عدة مرات مع إضافة الحليات والزخارف اللحنية المختلفة ، والتي منها تسكين حرف (الهاء) في كلمة (عليه) مع إخراج حرف (الهاء) من مخرجه وهو الحلق ، محققه معه صفة (الهمس) ، ومع التكرار حوّلت حرف (الهاء) إلى حرف (الألف) عروضياً كما راعت مده طبيعياً .

إضافة تسلسل سلمي صاعد مع كلمة (عليه) مع حرف (العين) المفتوح.

إضـــافة الزخـارف ذو التقسـيمات الداخلـية بالشـــكل الإيقـاعي ([illegible]) مع كلمة (علـيه) .

إضافة الحليات والزخارف التطريبية مع كلمـــة (أنام) الـتي علـى زمن ([illegible]) ، بالشكل الإيقاعي ([illegible]) على حرف المد (الألف) بقوه (F) في الأداء ، مستعرضه إمكانياتها الصوتية العريضة دون الحذر .

- مع الجملة الغنائية التي تقول (سهرت أستناه واسمع كلامي معاه) قامت بتكرارها العديد من المرات ، تصويراً للمعنى الدرامي للنص الشعري

لكي تتذكر كل ما دار من حوار بينها وبين حبيبها ، ولذلك تعيد ... وتعيد، وفي كل إعادة تضيف الحليات والزخارف اللحنية التطريبية المختلفة ، دليل على تمتعها بذكريات الماضي ، ولإمتاع المستمعين معها.

- فأضفت أسلوب (التموجات الصوتية) عند تكرار كلمة (أستناه) على حرف المد (الألف) على الأشكال الإيقاعية التي منها : ( ) ، ( ) مابين البطيء والسريع .
- ونجدها قد استخدمت أسلوب (التموجات الصوتية) بأشكالها المختلفة مع حرف المد (الألف) في كلمة (كلامي)
- إضافة الحليات مع كلمة (معاه) على حرف المد (الألف) :

تسكين حرف (الهاء) مع جريان النفس عند النطق به .

إضافة تسلسل سلمي صاعد ثم هابط بأسلوب التزحلق بنعومة وليونة .

إضافة العفقات التطريبية مع النغمات الهابطة بضغوط قويه (F) في الأداء.

إضافة التسلسل السلمي الصاعد ببطيء مع عمل ضغط (Accent) على كل نغمه بقوه (F) في الأداء .

- أجادت في أدائها عند استخدام التتابع اللحني (Sequence) مع الضغط على كل حرف بقوة متوسطة (MF) في الأداء، وعند التكرار قامت بإضافة اللمسات التطريبية .
- أجادت بحرفيه فائقة استخدامها لعضلة الحجاب الحاجز للتحكم في الهواء، باستخدام النفس المضاعف كي تتمكن وبدون عناء من أداء جملة لحنية غنائية طويلة دون قطع النفس ، وبدون جهد يؤثر على أدائها

ويؤذي أذن المستمع ، فشدت ببراعة على حرف المد (الألف) في كلمة (خياله) جمله غنائية (Phrase) مكونه من خمسة موازير في ميزان (٤ / ٤) بسهوله ويسر بأداء متصل (Legato) ملئ بالحليات والزخارف والأساليب المتعددة التي منها :

" التتابع اللحني " الهابط بانسيابية في الأداء .

" التموجات الصوتية " برشاقة وخفة .

" القفزات اللحنية " لمسافة (الثالثة) الهابطة والصاعدة ، (السادسة) الصاعدة .

" حلية (أتشاكاتورا) المنفردة ، والمزدوجة (ابودجاتورا) (Appoggiatura) وتميزت بالقوة (F) في الأداء ، متدرجة بمناطق الرنين المختلفة هبوطاً وصعوداً ، مستخدمه رنين (الرأس ، الخيشوم ، الفم ، الصدر) ، محافظه على الخط الغنائي وطابع اللحن.

- على الرغم من وجود سكتة (نوار) قبل قفلة الجملة الغنائية إلا إنها لم تأخذ من خلالها نفس مستحضره حفظها للقرآن الكريم وأحكامه محققه إحساسها بأنها سكته يسيره دون أخذ النفس ، ثم أدائها لقفله بسيطة دون كلفه .

من كتر شوقي سبقت عمري وشفت بكره والوقت بدري

وإيه يفيد الزمن مع اللي عاش في الخيال

واللي في قلبه سكن أنعم عليه بالوصال

- بدأت الغناء برشاقة وحيوية ، معبره عما تعيشه من حلم يجعلها تتخطى الزمن ، ويشاركها فرحتها مصاحبه آلية وترية بنغمات متقطعة (Pizz) تصور سرعة دقات قلبها ، أملاً في لقاء حبيبها سريعاً فمزجت بين

التعبيرية والتطريبية في الأداء ، مستخدمه التقنيات والأساليب المتعددة لتترجم مشاعرها :

" أدت حلية (الأتشاكاتورا) المنفردة برشاقة وخفة مع كلمة (شوقي).

" أدت حلية (الجروبيتو) الرباعية بنفس الرشاقة والنعومة مع كلمة (عمري) .

" أدت (الزغردة) اللحنية (Trill) بخفه ونعومه بدون عمل ضغوط مع كلمة (سبقت) .

" راعت تساوي قوة الصوت عند أداء (الأربيج) (Arpeggio) مع كلمة (بكره) وكان أدائها متصلاً .

- ومع بداية الشطرة الجديدة والتي تقول فيها (وإيه يفيد الزمن مع اللي عاش في الخيال) بدأ يتغير أسلوب أدائها ، من الرشاقة والخفة إلى الرصانة ، كما تغير معها الأداء الإيقاعي بعمل تقسيمات داخليه بإيقاع (٦ /٨) داخل مازورة (٤/٤) ، والذي ساعد على إظهار المعنى الدرامي ، كما تميز أداؤها بالنغمات الطويلة والممتدة بأسلوب الربط والتي تصل لزمن (   ) وقد استلزم منها استخدام النفس المضاعف والتحكم في عضلة الحجاب الحاجز ، كي تحافظ على الخط الغنائي وعدم التلوين الصوتي ، مع إضافة اللمسات التطريبية البسيطة لكي تتعايش مع الحالة الدرامية . كما أدت القفزات اللحنية المختلفة والتي لمسافات (السادسة ، الرابعة ، الثامنة ، الخامسة) الصاعدة بعمل ضغط على النغمة الجديدة بقوة (F) في الأداء ، وتميز أداؤها بالدقة والإحساس الذهني والتخيل للدرجة الصوتية قبل أدائها كما مزجت بحرفيه ومرونة في الأداء عند التنقل بين أماكن الرنين المختلفة (الرأس، الخيشوم ، الفم ، الصدر) .

- كما استخدمت مع كلمة (واللي) (الميلزما) (Melisma) القصيرة .

- استحضرت حين أدائها لكلمة (خيال) أسلوب يماثل أداء (الفقهة والمنشدين) والذي مارسته منذ طفولتها ، وذلك بتضخيم لمخرج وحرف (الألف) - وليس التفخيم - وتوجيه الصوت في منطقة رنين الرأس والخيشوم متدرجاً لرنين الفم والصدر مستخدمه التسلسل السلمي الهابط .

- وتعود مره ثانيه للأداء الحر مع كلمة (الوصال) وعلى حرف المد (الألف) مستخدمه أسلوب (الكادنسا) (Cadenza) والتي أضفت عليها بإمكانياتها الصوتية ومشاعرها الفياضة بالحليات والزخارف وأساليب الأداء التطريبية المختلفة والتي بالغت وأجادت وأبدعت بحرفيه فائقة في استخدامها بإنسيابية ومرونة في الأداء : .

" أسلوب (الميلزما) بنوعيها الطويلة والقصيرة ، أسلوب (التموجات الصوتية) البطيئة و السريعة والتدرج بينهما ، استخدامها لحلية (أتشاكاتورا) المنفردة ، والمزدوجة (ابودجاتورا) ، وحلية (الجروبيتو) بأنواعها المختلفة بأسلوب العفق بعمل ضغط قوي (F) ، كما استخدمت لتشويق أذن المستمع أسلوب (تأخير النبر) (Syncope) وأسلوب التتابع اللحني ، والتسلسلات السلمية الصاعدة والهابطة ، بالإضافة إلى أسلوب (التزحلق) (Portamento) مابين النغمات بليونة ونعومة ، و متدرجة في أدائها للشدة (Crescendo) ، ثم التدرج في اللين (Diminuendo) ، متجولة مابين نغمات (المحير و بازرك) دون أي جهد أو عناء ، متمكنة ومتحكمة في عضلة الحجاب الحاجز الممتلئ بالهواء بسبب استخدامها للنفس المضاعف وكيفية التصرف فيه .

- أجادت في استخدامها لمناطق الرنين المختلفة كلٍ حسب وضعه وحسب انتقالاتها اللحنية مابين رنين (الرأس ، الخيشوم ، الفم ثم الصدر) .

- وأنهت الجملة الغنائية بأسلوب مغاير لما سبقه ، فاستخدمت أسلوب التوضيح (Articulation) الذي يعتبر خليط مابين الأداء المتصل والأداء المنفصل (Staccato) بعمل ضغط قوي على كل حرف دون أخذ نفس ، برشاقة وحيوية ورصانة في آن واحد ، وبمصاحبه وتريه إيقاعيه بالأداء المتقطع (Pizz)، بما يوحي للمستمع بأن الجملة متقطعة ، ومزجت في أدائها بين أسلوب التطريب و أداء الفقهة معاً ، إلى جانب مزجها بين تقنيات الغناء العربي والغربي في استخدامها لمناطق الرنين المتعددة ، والاستعانه بالضغط على الحجاب الحاجز لدفع الصوت للأمام ، ثم قامت بتتويج كل هذا بالزخارف والحليات الشرقية .

طلع عليه النهار	**سهران في نور الأمل**
وغنت الأطيار	**لحن الهوى والغزل**
وفضلت افكر في ميعادي	**واحسب لقربه ألف حساب**
وكان كلامي مع اصحابي	**عن المحبة والأحباب**
من فرحتي بدي اتكلم	**وأقول حبيبي مواعدني**
ولكن أخاف ليكون بينهم	**مظلوم في حبه ويحسدني**

- بدأت الجملة الغنائية بأداء حر ، مستخدمة النغمات الطويلة والممتدة على حروف المد (الألف ، والواو)

ميزتها بالحليات والزخارف اللحنية ، لتعبر عن المعنى الدرامي للنص وهو بزوغ النهار وإشراق الأمل،

فترجمته بأسلوب الميلزما الطويلة والقصيرة ، وتقنية (الزغردة اللحنية) السريعة والتي تصور الطيور وهي ترفرف بأجنحتها ، بقوه متوسطه (M F) في الأداء تصويراً لفرحتها .

- ثم تحولت دون افتعال إلى الغناء الموزون ، الذي جملته ببعض اللمسات التطريبية البسيطة لخدمة النص الدرامي ، فأكدت حرفيتها للتصور والتخيل والإحساس للدرجة الصوتية الجديدة قبل أدائها ، وخاصة للقفزات اللحنية للمسافات المختلفة ، والتي منها (الرابعة) الهابطة، (الثالثة) الصاعدة، (الرابعة) الصاعدة ،

وأيضاً (الأربيج) الصاعد ، وتميز أداؤها بالانسيابية ، حين تسترسل في عرض حكايتها .

هجرت كل خلـــيل ليـــا وفضلت عايش مع روحـي

أحسن يبان شيء في عنيا من كتر خوفي على روحي

- تميزت الجملة بالتقطيع العروض الموسيقي علـى ميـزان (٤/١٠) ، (٤/٣) والذي أبرز معاني الكلمات وتوّجه الأداء الغنائي الذي وصل إلى ذروة التفاعل بينه وبين الأداء الموسيقي ، إلى أن وصلا بأسماعنا وقلوبنا إلى حالة التعايش التام ، وتأجج المشاعر أملاً وشوقاً ولهفة للقاء كل لحبيبه .

- ولترجمة المعنى الدرامي وللتعايش مع إيقاع (٤/١٠) استخدمت المؤدية الرشاقة والحيوية في أدائها، فأضفت على روح اللحن الحليات والزخارف التطريبية التي جملت بها حروف المد مع كلمات (عايش ، خوفي) والتي ساعدتها على التعبير عن فرحتها الغامرة :

" الزغردة اللحنية السريعة ، بخفه ورشاقة .

" التسلسل السلمي الهابط والصاعد ، برشاقة وحيوية .

" حلية (أتشاكاتورا) المنفردة ، برقه وعذوبة .

" حلية (الجروبيتو) الثلاثية والرباعية ، بنفس الرشاقة .

"(التتابع اللحني) برشاقة وحيوية .

- وتميز أداؤها لهذه الجملة بالحيوية والنشاط والرشاقة والعذوبة أيضاً ، وجاء أداؤها بصوت مفتوح رنان جليّ ، واستلزم منها لأداء النغمات الطويلة والتي تصل إلى عشرة موازير في ميزان (٤/٣) وبدون أخذ نفس ، وبمرونة وليونة فائقة ، استخدامها للنفس المضاعف وتحكمها في عضلة الحجاب الحاجز ، الذي قامت بتدريبه والسيطرة عليه والتمكن منه تماماً منذ الطفولة . والذي أثمرت من خلاله وببساطه الأداء الرشيق.

- كما حافظت على مخرج حرف (الواو) من بين الشفتين ، مع استدارة بسيطة للشفتين دون ملئ الفم بصداه حتى لا يفخم ، كما قامت بتوجيه الصوت لمناطق الرنين وبخاصة (الرأس ، الخيشوم) عند النطق بحرف (الواو) مع كلمة (خوفي) تدرجاً في الهبوط حتى يصدر الصوت رنان جليّ . مستعرضه جمال صوتها بقوه (F) في الأداء . وبذلك نجدها قد مزجت بين تقنيات الغناء الغربي والعربي بحرفيه ، وتصلح هذه العبارة كتدريب غنائي عربي يستفيد منه دارسي الغناء العربي بالمعاهد المتخصصة .

ولما قرب ميعاد حبيبي ورحت أقابله
هنيت فؤادي على نصيبي من قرب وصله
ولقتني طايل م الدنيا كل اللي أهواه
بس اللي كان فاضل ليه أسعد بلقاه

- وبلازمه موسيقية عميقة وبسيطة تم نقلنا من حالة المنتشي بلقاء حبيبه ، إلى حاله اضطراب وحيره وقلق ، عبرت عنها المؤدية باسترسال حر

مستخدمه أسلوب التقطيع لتصور دقات الساعة والتي تتمنى أن تمر سريعاً للقاء حبيبها .

- قامت بتوجيه صوتها في منطقة رنين (الخيشوم ، والرأس) مع حرف المد (الياء) في كلمة (حبيبي) لكي يصدر الصوت رخيماً دافئاً .

- عبرت عن بعد المسافة للقاء حبيبها بإطالة زمن حرف (الواو) في كلمة (ورحت) وكأنها أضافت أعداداً من حروف الواو، مع الحفاظ على ترقيق مخرج الحرف باستدارة بسيطة للشفايف دون امتلاء الفم بصداه ، كما دفعت بصوتها في منطقة رنين الخيشوم ليظهر رنين الصوت لحرف (الواو) دون كتمه وإغلاقه .بقوه متوسطه(M F) في الأداء .

- وبمصاحبة الإيقاع بإعادة الشطرة السابقة أجادت في أداء حرف (الحاء) في كلمة (ورحت) حيث حققت مخرج الحرف وهو (الحلق) كما حققت صفته (الهمس) بنعومة وليونة (P) في الأداء ، وفي الإعادة قامت بإضافة اللمسات التطريبية على الأداء مستخدمه التزحلق بين النغمات لإظهار التمايل والنعومة .

- وكما أجادت في تحقيق مخارج الحروف أيضاً أجادت في تحقيق صفاتها ، فأظهرت صفة (الغنة) في كلمة (الدنيا) بتوجيه حرف النون إلى منطقة رنين الخيشوم والذي يشترك مع اللسان واللثة في إصدار حرف النون .

- استخدمت في أدائها لكلمة (أهواه) مع حرف المد (الألف) أسلوبي :

" الأداء المتصل " بنعومة وليونة (P) .

" التزحلق " بين النغمات لتعبر عن حالة النشوة وكأنها تملك جناحين وتحلق بهما في السماء .

- وعوده جديدة مع الأداء الحر مع كلمة (بلقاه) وعلى حرف المد (الألف) استخدمت أساليب الأداء المتعددة والحليات والزخارف التي تشوّق بها مستمعيها ، كأسلوب الميلزما ، التموجات الصوتية ، الزغردة اللحنية ، والتي استخدمتهم بحرفية فائقة .

لما خـطر ده على فكــــــــري حير أمري

والـقرب سبـــب تعذيبـــتـــي

ولقـتني خايف على عمـــــري ليروح مني

من غير ما اشوف حسن حبيبي

- وبين الأداء الحر والأداء الموزون ، أبدعت وتفوقت أم كلثوم بأدائها المتميز الراقي ، فحلقت بنا في نهاية المونولوج ، تحملنا على أجنحة حنجرتها لتلقي بنا في عالم الخيال . مستخدمه أساليب الأداء المتعددة والحليات والزخارف التي تكلثمها وتضيؤها من روحها . والتي منها :

" الميلزما القصيرة والطويلة السداسية والسباعية بنعومة وعذوبة وشجن مع كلمة (تعذبني) بليونة (P) في الأداء .

" (الأتشاكاتورا) المنفردة ، والمزدوجة (أبودجاتورا) مع كلمات (مني ، تعذبني، أمري، حسن ، حبيبي).

" التموجات الصوتية " بسرعاتها المختلفة مع كلمات(فكري، أمري، تعذيبى، والقرب، خايف، مني،حبيبي).

"(الجروبيتو) الثلاثية ، مع كلمة (ليروح) .

" (التزحلق) بين النغمات لإظهار التمايل والليونة في الأداء .

- أبدعت في أداء القفلة مستخدمه حلية (أتشاكاتورا) ، (الزغردة اللحنية) السريعة ، بالضغط عليهم بأسلوب العفق ، مع أداء قفلة طبيعية سهلة سليمة .

إستخلصت الباحثه مايأتي :

- احتلت أم كلثوم مكانة فريدة في تاريخ الموسيقى المصرية والعربية لمدة تزيد على نصف القرن ، ولم يأت ذلك من فراغ . إنما كانت هناك مقومات أساسيه بنيت عليها هذه الشخصية ، والتي تمثلت في نشأتها الدينية ، وصوتها النادر الذي وهبه الله سبحانه وتعالى لها ، بالإضافة إلى ذكائها الفطري ، واستيعابها لتراث الموسيقى المصرية الذي أبدعه كبار الموسيقيين ، وحرصها المستمر على تثقيف نفسها ، ثم يأتي بعد ذلك دور الملحنين في حياتها الفنية .
- إن صوت أم كلثوم أتاح للملحنين أن يجوبوا آفاقاً باهرة ما كانت تخطر لهم على بال لولا وجود هذا الصوت الذي حملهم إلى تلك الآفاق .. فصوت أم كلثوم بمقدرته الهائلة ومساحته الخصبة ،ومقاماته المصقولة المضبوطة ذات التناسب العجيب .. وذبذباته والقوه ، لا نهاية لها .. صوتها هذا هو الذي أشعل مواهب الملحنين وأثار التنافس بينهم ، وألهمهم ألحاناً حاولوا دائماً ما وسعهم الجهد أن تكون على مستواه ، وحرصوا دائماً على أن يلبّوا متطلباته من الألحان التي لا يستطيع صوت سواه أداؤها ، والتصرف في أدائها ، وإضافة اللمسات الفنية إليها لتكوين مذاقها الفريد .
- أدت أم كلثوم جميع القوالب الغنائية (القصائد والتواشيح والمدائح النبوية، الموال ، الدور، القصيدة ، المونولوج الغنائي ، الطقطوقة ، الأغنية

الشعبية ، الأغنية الوطنية ، الأغنية الدينية ، الأغنية السينمائية الدرامية وأيضاً الأغنية المسرحية " والله تستاهل يا قلبي ") .

- لون صوت أم كلثوم من الناحية التصنيفية من خلال تحليل هذا العمل " مونولوج رق الحبيب " ينتمي إلى (المتزو سوبرانو) (Mezzo Soprano) وهو الصوت الوسط بين طبقات النساء .

- بحرفيه ومهارة فائقة مزجت في أدائها بين تقنيات وأساليب الغناء العربي والغربي معاً . مما جعلها تصل إلى الإجادة والتفرد والتميز في أدائها ل:

١ـ التحكم في عملية النفس من خلال السيطرة التامة على الحجاب الحاجز الذي دعّم صوتها وميزه بالمرونة والليونة والمحافظة على الخط الغنائي .

٢ـ توجيه الصوت لمناطق الرنين والتجول بينهم (الرأس ، الخيشوم ، الفم ، الصدر) كلٍ حسب المنطقة اللحنية الصوتية ، مما جمّل صوتها بالقوة والرخامة والدفء والعذوبة أيضاً .

٣ـ لامتلاكها موهبة التخيل الذهني(Innerhearing) للنغمات الجديدة ، فتميزت بأداء القفزات اللحنية للمسافات المختلفة بنعومة وليونة للوصول إلى أذن المستمع بأداء رشيق يستسيغه ويشجيه .

٤ـ السيطرة التامة على المقامات العربية والتجول والتحول بينهم بحرفيه وبسهوله واقتدار .

٥ـ استخدمت بحرفيه الخلط مابين الأداء المتصل(Legato) والأداء المنفصل (Staccato) بعمل ضغط قوي على بداية كل حرف كلمي بأسلوب التوضيح (Articulation) .

٦- تتجاوب حنجرتها ومشاعرها مع اللحن ويستولي عليها النغم فتتفاعل فتشجي بحليات وزخارف تتوّج بها أدائها للنغمات القصيرة والطويلة والممتدة :

ا – الميلزما (Melisma) القصيرة والطويلة بنعومة وليونة .

ب- الكادينزا (Cadenza) التي يمكن أن نستنبطها كتدريبات صوتية لدارسي الغناء العربي بالمعاهد المتخصصة لاحتوائها على أساليب الغناء العربي والغربي المختلفة .

جـ - التموجات الصوتية بسرعاتها المختلفة مابين البطيء ، السريع و المتمهل، بأدائها بضغوط قويه أو ضعيفة للتعبير عن النص الدرامي .

د - الأتشاكاتورا (Acciaccatura) المنفردة ، الأبودجاتورا (Appoggiatura) المزدوجة .

هـ - الجروبيتو (Gruppetto) بأنواعها المتعددة الثلاثية والرباعية .

و - تأخير النبر (Syncope) لتشويق المستمع .

ى - الزغردة اللحنية (Trill) السريعة بأسلوب العفق برشاقة وحيوية .

٧- مزجت بحرفيه مابين الأداء التطريبي والتعبيري معاً لخدمة النص الدرامي .

٨- لديها المقدرة الفائقة على تلوين صوتها بما يتناسب والمعنى الدرامي من حب وهيام وقلق وحزن وشجن مستخدمه أساليب التعبير المتباينة :

" الأداء القوي (F) "، " الأداء اللين (p) " والتدرج بينهما ، " الأداء المتصل (Legato) " ، الأداء المنفصل (Staccato) " ، " التدرج في الشدة (Crescendo) التدرج في اللين (Diminuendo) " .

٩- الانتقال بسهولة وليونة مابين الأداء الحر المسترسل (Adlib) إلى الأداء الموزون (Tempo) ، دون افتعال ولا إحساس بالفصل بينهما.

١٠- التنقل بين الأوزان المختلفة (٤/٤ ، ٤/١٠ ، ٤/٣) ببساطه دون قيد.

١١- حفظها للقرآن الكريم منذ الطفولة ، وإنشادها التواشيح والمدائح النبوية ثم غنائها لقصائد الشيخ أبو العلا محمد في مرحلة الشباب ، كل هذا أثار بداخلها حبها لجمال الكلمة وتفهمها ، وقوّم لسانها على سلامة النطق ومخارج الحروف وإظهار المعنى ، فأعطت في الكبر كل حرف " حقه "- صفته التي لا تفارقه كالجهر والشدة والهمس - و" مستحقه " - صفته التي يوصف بها أحياناً وتفارقه أحياناً " كالتفخيم لحرف الراء ولام لفظ الجلالة " فإنها تفخم أحياناً وترقق أحياناً أخرى - .

١٢- تمتاز أم كلثوم بأداء القفلة الطبيعية السهلة السليمة .

١٣- ومن كل ما سبق فهي تملك صوتٍ قادر قوي لامع مرن يجمع بين القوه القادرة والإحساس العميق .

قائمة المراجع:

١– رتيبة الحفني : أم كلثوم معجزة الغناء العربي – دار الشروق- ١٩٩٩م

٢ – زين نصار : أم كلثوم ومائة عام من الفن العظيم – مجلة الفنون ، ١٩٩٨ م .

٣– صميم الشريف : الأغنية العربية - وزارة الثقافة والإرشاد القومي – دمشق ١٩٨١ م ٤– فكتور سحاب : السبعة الكبار – دار العلم للملايين – ١٩٨٧ م .

٥– كمال النجمي – تراث الغناء العربي بين الموصلي وزرياب ... وأم كلثوم وعبد الوهاب – دار الشروق ، ١٩٩٣ م .

٦– ماجدة عبد السميع : دراسة تحليلية لمدارس الغناء العربي بمصر خلال القرن العشرين ، رسالة ماجستير ، بحث غير منشور ، أكاديمية الفنون ، المعهد العالي للموسيقى العربية – ١٩٨٥ م .

٧– محمود كامل : مقابلة شخصية ، مراجعة وتصحيح تواريخ الألحان .

٨– ناهد أحمد حافظ – الأغنية المصرية وتطورها ، خلال القرنين التاسع عشر والعشرين – رسالة دكتوراه ، غير منشورة ، القاهرة كلية التربية الموسيقية جامعة حلوان ، ١٩٧٧ م

٩– نعمات أحمد فؤاد : أم كلثوم وعصر من الفن - الهيئة المصرية العامة للكتاب الطبعة الثانية ، ١٩٨٣ م .

خصائص أسلوب الأداء الغنائي وسماته عند زكريا أحمد لقالب الدور

د. محمد عبد الستار عبد المعطي (*)

مقدمة

إن قالب الدور يعتبر من أصعب القوالب الغنائية التي تحتاج إلى مهارات خاصة في الأداء الغنائي ، هذا القالب الذي برع في تلحينه وأدائه كبار الملحنين والمطربين أمثال محمد عثمان وعبده الحامولي وسيد درويش وزكريا أحمد ، ومحمد عبد الوهاب ، حيث كان لكل من هؤلاء أسلوبه الخاص في غناء وأداء هذا القالب الغنائي ، ومنهم الشيخ زكريا احمد الذي أدى الكثير من الأدوار القديمة بأسلوب خاص ومتميز سواء التي أداها من ألحانه أو من ألحان غيره ، على الرغم من تميز أسلوب أداءه الغنائي إلا أنه لم يأخذ حقه من الدراسة العلمية المتخصصة في هذا المجال ويهدف هذا البحث إلى التعرف على تقنيات الأداء الغنائي عند زكريا احمد من خلال تحليل أسلوب أدائه لعينه من أعماله لقالب الدور كمحاوله لتذليل الصعوبات التقنية التي تواجه دارسي الغناء العربي عند أدائهم لقالب الدور ولذلك وضع الباحث السؤال التالي :

سؤال البحث:

ما هي خصائص وسمات أسلوب الأداء الغنائي عند زكريا احمد لقالب الدور ؟

حيث يحتوى هذا البحث على ثلاثة أجزاء :

(*) مدرس بقسم الغناء بالمعهد العالي للموسيقى العربية "أكاديمية الفنون"

الإطار النظري

- (حياة زكريا احمد ومشواره الفني ـ أسلوب زكريا احمد في التلحين ـ دور زكريا احمد في المسرح الغنائي والسينما- أسلوب زكريا احمد في تلحين قالب الدور)

الإطار التحليلي

- (تحليل أسلوب الأداء الغنائي لدوري " إنت فاهم — ودور مسير عقلك ")
- **نتائج البحث**

زكريا احمد (١٨٩٦ - ١٩٦١)

حياته ومشواره الفني :

ولد زكريا احمد بالقاهرة في يناير عام ١٨٩٦ م ، ونشأ نشأة دينية خالصة، كما تلقى علومه بالأزهر الشريف ، ثم التحق بمدرسة خليل أغا ، وبعد ذلك عاد ثانية ليدخل الأزهر مرة أخرى حيث حفظ القرآن الكريم وأجاد تلاوته وتجويده .

شغف زكريا احمد بفن الموسيقى عن والديه اللذين كان يسمعهما يغنيان الغناء العربي والصحراوي والتركي ، حيث كان والده عربيا وموسيقيا بالغريزة ووالدته كانت من أصل تركي .

بدأ زكريا احمد حياته الفنية منشدا في بطانة مشاهير القراء والمنشدين أمثال (الشيخ سيد مرسي – الشيخ حمودة الكبير – الشيخ إسماعيل سكر – وأخيرا الشيخ على محمود).

كما كان يحيى بعض الليالي الدينية بمفرده وهو لم يتجاوز الخامسة عشر من عمره ، فبدأ زكريا احمد يخطو أولى خطواته نحو الفن ، إذا اتجه إلى مجالس الشيخ درويش الحريري الذي تتلمذ على يديه وحفظ عنه الكثير من الموشحات والقصائد منها الدينية والدنيوية ، ثم تعلم العزف على العود حتى يساعده على سرعة حفظ الموشحات وإتقانها.

وفى عام ١٩١٧م بدأ زكريا احمد أولى خطوته في التلحين ، فقد لحن بعض الموشحات منها ما أنشده الشيخ على محمود تقديرا منه لفن زكريا احمد ومن هذه الموشحات (حي أرض الحجاز – بربك يا من جهلت الغرام)

في عام ١٩٢٣م اتجه زكريا احمد إلى تلحين الأغاني الخفيفة المسماة بالطقاطيق ، وكانت أول طقطوقة له هي (إرخي الستارة اللي في ريحنا) لعبد اللطيف إلبنا وكانت هذه الطقطوقة سببا فى نجاح زكريا احمد على المستوى الشعبي ، فكان هذا اللون هو السائد في الغناء في تلك الفترة من الزمن .[١]

فكان نجاح طقطوقة (إرخي الستارة اللي في ريحنا) سببا في تعدد الطقاطيق التي لحنها زكريا لمشاهير الفنانين مثل (عبد اللطيف البنا – منيرة المهدية – زكى مراد – صالح عبد الحي – نعيمة المصرية – الشيخ احمد حسنين) ومن هذه الطقاطيق نذكر (ماتخفيش على – حزر فزر – تعالى يا شاطر نروح القناطر – مفيش أول ولا تاني – الأبياضانى والأسمرانى)

جهود زكريا أحمد في المسرح الغنائي :

فى عام ١٩٢٤ م اتجه زكريا احمد إلى المسرح الغنائي ، واخذ يزود الفرق المسرحية الغنائية بألحانه ، وذلك حتى عام ١٩٤٥م حيث لحن لفرقة

---

[١] ناهد حافظ : الأغنية المصرية وتطورها خلال القرنين التاسع عشر والعشرين ، رسالة دكتوراه – غير منشورة – القاهرة ، كلية التربية الموسيقية ، جامعة حلوان ، ١٩٧٧م ص " ٢٥٤ : ٢٥٩ ").

على الكسار (دولة الحظ – ناظر الزراعة – عثمان حبخش دنيا – الطنبوره – الكرنفال – أبو زعيزع – حكم الزمان - السكرتيرة) وغيرها

ولحن لفرقة زكى عكاشة (على بابا – الأستاذ – الوارث) ولحن لفرقة مسرح الريحاني (ياسمينا – أنا وانت – الدنيا جرى فيها إيه) ولفرقة صالح عبد الحي (قاضى الغرام – عيد البشاير – الهادي) ولفرقة منيرة المهدية (الأميرة روشنارا – الجيوكندا) ولفرقة عزيز عيد وفاطمة رشدي (سالامبو – بدر البدور – حلم والـلا علم - السحر أبو فصادة) ولحن للفرقة القومية آخر رواياته عام ١٩٤٥م وهما (يوم القيامة) و (عزيزة ويونس) .

حيث بلغ عدد ألحان هذه الروايات التي لحنها زكريا احمد (٥٨٠) لحنا في عام ١٩٢٩م التقى فن زكريا احمد بصوت أم كلثوم حيث غنت له مجموعة من الطقاطيق والأدوار منها :

(طقطوقة جمالك ربنا يزيده – طقطوقة ليه عزيز دمعي تذله – طقطوقة أكون سعيد – طقطوقة أنا في انتظارك – طقطوقة كل الأحبة إتنين إتنين)[٢]

ومن الأدوار (دور آه يا سلام – ودور هو ده يخلصك من الله – دور يا قلبى كان مالك – دور إمتى الهوى بيجى سوا – دور من إللي قال إن القمر) ومن مونولوجاته لأم كلثوم (مونولوج أهل الهوى يا لليل – مونولوج حبيب قلبي وافاني – مونولوج الآهات) وكان آخر ألحان زكريا احمد لأم كلثوم طقطوقة (هو صحيح الهوى غلاب)

كما طرق زكريا احمد الموشحات وجال فيها بخياله الواسع وموهبته الفريدة ومن اشهر موشحاته (يا نسيم الصبا تحمل سلامي – بنت كرم يتموها أمها – يا بعيد الدار موصلا بقلبي)

---

[٢] زين نصار : "موسوعة الموسيقى والغناء في مصر في القرن العشرين (الجزء الأول الملحنون) ، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة ٢٠٠٣م ص (٩٥ : ٩٦).

ومن قصائده الغزلية (أراك عصى الدمع – عجبي لمحتمل الصبابة) كما له العديد من الألحان الوطنية (يا ريتني من بورسعيد – يا ويل عدو الدار – حماة الحمى – خلوا السيف يقول) ولحن أيضا زكريا احمد مجموعة من الأغاني التي تعالج عيوب المجتمع منها (ها تجن يا ريت يا خونا ما رحتش لندن ولا باريس - يا أهل المغنى دماغنا وجعنا دقيقة سكوت لله)

- زكريا احمد والسينما :

يعتبر زكريا احمد أول من لحن أغنيات أول فيلم سينمائي في مصر وهو فيلم أنشودة الفؤاد عام ١٩٣٢م الذي غنت أغنياته المطربة نادرة ٠ ولقد اختط لنفسه خطا عربيا صريحا في هذا النوع من التلحين وقد اشترك زكريا احمد في تلحين أغنيات سبعة وثلاثين فيلما تضمنت إحدى وتسعين أغنية من ألحانه[٣]

أسلوب زكريا أحمد في التلحين [٤] :

كان يتميز أسلوب زكريا أحمد في التلحين بالمحافظة على الطابع العربي الصميم ، ولم يدخل على موسيقاه أي لون آخر لأن موسيقاه كانت نابعة من روحة المصرية

كان زكريا احمد ملما إلماما تاما بعلم العروض ، فكان يعطى الوزن المطابق للتأليف ، مما أدى إلى نجاح ألحانه إلى حد بعيد .

كان زكريا أحمد دائرة معارف فنية ، وإذا كان يعبر عن جميع اللهجات فى ألحانه ، منها البدوية والتونسية والمغربية .

---

[٣] فكتور سحاب: "السبعة الكبار في الموسيقى العربية، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الأولى، مايو ١٩٨٧ ص ١٠٦.

[٤] ناهد حافظ : مرجع سابق ص (٢٥٩)

جدد زكريا أحمد فى أسلوب تلحين قالب الطقطوقة حيث جعل لكل غصن منها لحنا يختلف عن ألحان الأغصان الأخرى حتى يساير اللحن معنى كلمات الغصن مثل طقطوقة (إيه سمى الحب ما عرفش – وطقطوقة قالولي إمتى قلبك يطيب) وغيرها .

استخدم زكريا أحمد إيقاع الفلس في تلحين الطقطوقة مثل (شبيكي لبيكي – وطال على البعد) .

كان زكريا احمد في جميع ألحانه صاحب لون خاص ، لا يقلد فيه أحدا ولا يستطيع أن يقلده احد ، فهو صاحب لون مصري صميم ولهذا لمع زكريا أحمد كما لم يلمع غيرة أحد في عصر الطقطوقة وهو العصر الذي جاء في أعقاب الحرب العالمية الأولى .

لقد نجح زكريا أحمد في عرض الطابع القديم في إطار حديث ، وقد استخدم جميع الموازين والمقامات الموسيقية

نبذه عن قالب الدور

ظهر قالب الدور في العشرينات من القرن التاسع عشر وواضعه مجهول أما الذين نظموا القالب الفني للدور هم مجموعة من الموسيقيين غير معروفين أيضا نظرا لعدم توافر التسجيلات لأعمال تلك الفترة وعدم ظهور كتب أو مراجع تتناول حياة ملحني الدور لتلك الحقبة من تاريخ الموسيقى [°].

وقد مر الدور بمراحل مختلفة حتى وصل إلى ما هو عليه الآن :

مراحل تطور قالب الدور

المرحلة الأولى (المدرسة القديمة والنهوض بقالب الدور)

[°] ماجدة عبد السميع : "الموشحات والأدوار بين التلقين والتدوين" ، القاهرة ١٩٩٩م .

بدأت تلك النهضة على يد بعض النوابغ أمثال : محمد المقدم – خليل محرم – أحمد الشلشموني – الشنتوري – حسين الساعاتي ، وقد ظهر عبقريات أخرى منها (الشيخ محمد عبد الرحيم المسلوب وهو شيخ مشايخ الأذكار الصوفية والموشحات ويعتبر من أم ملحني الأدوار في المدرسة القديمة وقد عمر زمن كبير قد ساعده على أن يكون على رأس قائمة ملحني الدور في تلك المدرسة حيث أنه قد عاش خمسا وثلاثين عاما بعد المائة فوصل بين المدرسة القديمة التي كان عميدا لها وبين مدرسة العصر الذهبي بالدور . فقد صاغ ما يقرب من المائة دور ووصل به إلى حد الإبداع. وظلت مدرسته قائمة من بعده وشاهدة على نبوغه وتفوقه حتى في شيخوخته المتأخرة حيث توفى عام ١٩٢٨م. وقد أرسى قواعد ودعائم القال المتعارف عليه وذلك من خلال مؤلفاته لهذا القالب (٦) .

وعلى سبيل المثال دور " رايح فين يا مسليني " الذي كان قريبا إلى حد ما من قالب الطقطوقة .

المرحلة الثانية (العصر الذهبي لقالب الدور) :

وهى مدرسة عبده الحامولي حيث الأداء المتميز للغناء ورحلاته إلى الأستانة وإدخاله لنغمات جديدة مثل (النهاوند – الحجاز كار) . علاوة على جهود محمد عثمان من حيث الأسلوب الجديد في تلحين الدور .

كان الدور في المدرسة القديمة المذهب والفصل ذات لحن واحد وإيقاع واحد ، ولا يتخلل جملة أية لوازم موسيقية أما الوزن فيقاس على الوحدة التي تساوى علامة بيضاء (البلانش) ن ثم طرأ على الدور تطوير زاده جمالا وعمقا وذلك بفضل الأسلوب الجديد الذي توصل إليه محمد عثمان فقد جعل

---

(٦) سهير عبد العظيم : "من قوالب الغناء العربي (الدور)"، العدد السابع ، المجلة الموسيقية ، مؤسسة دار الشعب، يوليو ، القاهرة ١٩٧٤م ، ص ١٤ .

المغنى بتصرف في اللحن ويرتجل أثناء الغناء يقدر مهارته وهذا ما سمي بالهنك، والهنك اصطلاح فني يدل على الأسلوب الخاص الذي يبدعه المغنى عندما يؤدى القسم الرئيسي في الدور ، وما يتبع ذلك من تبادل الآهات بين المغنى والمجموعة ، ويطلق للمغنى حرية التعبير في الغناء فيتحول وفق براعته ببين النغمات واستخدام المقامات القريبة والبعيدة للمقام الأصلي ، ليظهر تمكنه في الابتكار الفوري (الارتجال) كما يستعرض مزايا الصوت الجميل ذي المساحة العريضة عن طريق الآهات والليالي التي يحلو له ترديدها قبل أن يعود إلى مقام الدور الرئيسي ليختم به الغناء وهذا يتطلب من المغنى الإلمام التام بقواعد غناء المقامات واختيار ما يناسبها من الانتقالات

كما اهتم محمد عثمان بتصوير مدلولات كلمات الدور وأصبح لقالب الدور موضوع يتناوله ويتجلى ذلك في دور " مليكي أنا عبدك " الذي أهداه محمد عثمان للخديوي إسماعيل اعترافا ببعض أفضاله عليه وكذلك دور " عشنا وشفنا " الذي أظهر منه تهكمه على تصرفات بعض الحكام الذين أخلوا بعهودهم [٧] .

لم يكد القرن التاسع عشر ينتهي حتى توفى محمد عثمان أشهر ملحني الدور في عصره الذهبي والذي أمدنا بعدد كبير من الأدوار وكان قد سبقه في الرحيل عن عالمنا قطب الغناء عبده الحامولي كما كان الشيخ المسلوب عميدا للغناء والتلحين آنذاك قد تقاعد بشيخوخته أيضا .

وفى بداية القرن العشرين ظهر إثنان من عمالقة التلحين أكملوا مسيرة من سبقوهم في بناء الدور أسلوبا وأداءًا وهما إبراهيم القباني وداود حسنى ، فاستخدم الأول مقامات وأوزانا لم يستخدمها أحد من قبله ومنها دور " أنا غرامي له العجب " من مقام المستعار ، واستخدامه لأوزان غير مألوفة في

---

[٧] ماجدة عبد السميع : مرجع سابق ص ١٥

تلحين الأدوار واستعاض عن مدخل الدور بمقدمات موسيقية خاصة ، واستعان باللوازم والجمل الموسيقية للربط بين الجمل الغنائية وذلك من أجل إعطاء فرصة للمغنى لالتقاط الأنفاس والراحة ، كما استخدم في ألحانه فقرات من الآهات ، أما داود حسنى فقد راعى منذ البداية المحافظة على التقاليد المتبعة في تلحين قالب الدور وقد تأثر أيضا بأسلوب القباني في التلحين ، وقد ظهرت طائفة من ملحن الدور في الفترة ما بين محمد عثمان وإبراهيم القباني أمثال (محمد الخضري – أحمد غنيمة – على القصبجي) [٨].

المرحلة الثالثة (المدرسة الحديثة لقالب الدور) :

تبدأ هذه الفترة بسيد درويش الذي يعتبر على رأس المدرسة الحديثة وهى ممتدة حتى يومنا هذا ومن تلاميذها " زكريا احمد ومحمد عبد الوهاب ورياض السنباطي " ففي هذه المرحلة طرأت تطورات على قالب الدور سنجد أنها تنحصر في تطوير سيد درويش رائد المدرسة الحديثة لقالب الدور وإعطائه طابعا خاصا به في تلحينه حيث تميزت بالتعبير عن معنى ومضمون النص وتعتبر أدواره العشرة خير مثال لمدى التطور الذي لحق بالدور لاشتماله على كل الخصائص والسمات اللازمة لشكل ومضمون هذا القالب المصري الأصيل – فأصبح التلحين يهدف إلى إبراز المعاني والتعبير عنها بعمق سواء لحنا أو أداءا بمختلف الآلات وذلك بعد أن كان مجرد تطريب – اما عبد الوهاب فقط أضاف إلى هذا الدور مساحات لحنية كبيرة بواسطة استخدامه للآلات الحديثة وإيقاعات حديثة وتعدد تصويت .

---

[٨] صميم الشريف : "الأغنية العربية" ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق - ١٩٨١م ، ص ٣٢ ، ٣٣.

وأصبح كل ما يغنى من الأدوار لهذا العصر تسجل على اسطوانات مما ساعد على انتشارها وانتشار هذا الفن لدى العامة والخاصة حيث زادت درجة الثقافة الموسيقية عند بعض الملحنين

أسلوب زكريا احمد في تلحين قالب الدور :

امتاز زكريا احمد بأسلوبه العاطفي والأصالة والطرافة فقد كان يلحن أدواره ويؤديها بصوته أو يلحنها لغيره بصدق وعمق وفهم تام لصياغة الدور فكتب روائع غنت أم كلثوم بعضها مثل دور " إمتى الهوى " مقام راحة الأرواح ، و " يا للي تشكي م الهوى " مقام بياتي واستحدث فيه ولأول مرة إيقاع الدور الهندي الذي يتكون من سبع وحدات من إيقاع الكروش $\frac{7}{8}$ علاوة على ما غناه بصوته مثل دور " الفؤاد ليله نهاره " مقام راست ، ودور " إنت فاهم " مقام هزام [٩].

الدراسة التحليلية :

يقوم الباحث بتحليل أسلوب الأداء الغنائي لزكريا احمد لقالب الدور وذلك للوصول إلى خصائص وسمات أسلوب أدائه الغنائي كمحاولة لتذليل الصعوبات التقنية والفنية التي تواجه دارسي الغناء العربي في هذا القالب وقد اختار الباحث دور مسير عقلك ، ودور إنت فاهم لما فيهما من صعوبات تقنية سواء في الأداء الغنائي أو الانتقالات المقامية وسوف يعتمد الباحث في التحليل على العناصر الآتية :

- **المساحة الصوتية .**
- **التعبير الغنائي**

[٩] احمد يوسف، " قضايا ومشاكل الموسيقى العربية"، المعهد العالي للموسيقى العربية، رسالة ماجستير غير منشورة، القاهرة، ٢٠٠٠، صـ ٢٠.

- **التحكم في استخدام عملية التنفس**
- **كيفية استخدام مناطق الرنين المختلفة فى الغناء**
- **كيفية استخدام أساليب الغناء المختلفة والتي منها أسلوب التزحلق (Portamento) الزخارف اللحنية والضغوط القوية والضعيفة (Accent) – الزغردة اللحنية (Trill) – أسلوب العفق الصوتي والعرب الصوتية .**
- **مراعاة مخارج الحروف .**
- **كيفية التغلب على الصعوبات التكنيكية والانتقالات المقامية الموجودة باللحن .**

النص الشعري لدور "إنت فاهم"

إنت فاهم قلبي ثاني يرقلك أبدًا يا روحي لو عملت المستحيل ... كان زمان تكدب عليَّ وأصدقك ... أما اليومين دول مستحيل حبك يخيل ... ليه يا آسي تذل قلبي وانت عارف إنه عبدك ... إنت ناسي كتر حبي وإن روحي ملك يدك ... ليه تألم صب هايم وانت عالم إنه عاش العمر من أجلك ذليل .

شرح وتحليل أسلوب الأداء الغنائي لزكريا أحمد
من خلال دور " انت فاهم "

<u>عناصر التحليل :</u>

المقام : راحة الأرواح

الميزان : $\frac{4}{4}$

الضرب المستخدم : مصمودي كبير $\frac{8}{4}$

عدد الموازير : ١١٣

المساحة الصوتية : وهى من درجة العراق

إلى درجة جواب البوسليك .

الأشكال الإيقاعية المستخدمة :

التحليل العام للدور :

بدأ الدور بمقدمة موسيقية وهى من (م١ : م٨) من درجة الحجاز (فا #) وانتهى عند درجة العراق (سى) في استعراض لمقام راحة الأرواح على درجة العراق بميزان بسيط (٤/٢) .

- تحليل أسلوب أداء المذهب :

(انت فاهم قلبي تاني يرقلك أبدا ياروحي لو عملت المستحيل .....

كان زمان تكدب علي وأصدقك أما اليومين دول مستحيل حبك يخيل)

جاء الغناء في هذا المذهب من (م٩ : م٢٩) بشكل كورالي ويتصدر صوت المؤدى المجموعة في استعراض للمقام الأساسي للدور ويتخلله بعض اللزم الموسيقية القصيرة.

يتسم أسلوب الأداء الغنائي بالبراعة والمرونة الصوتية بشكل تطريبي وتعبيري ويعتبر زكريا احمد أحد رواد المدرسة التعبيرية والتطريبية التي تهتم بإظهار المعنى من أعماق اللفظ أو الكلمة بمقدره وبراعة فائقة ، ويرجع ذلك لنشأته الدينية واستقائه هذا من مدارس الإنشاد الديني والمولوية .

جاء الغناء من بداية (م٩ : م١١) فى جملة (انت فاهم قلبي تاني يرقلك) بانسيابية فى الأداء وبقفزة لحنية لمسافة ثالثة صاعدة من درجة العراق (سي) ال درجة (ري) حيث أجاد المؤدى في التعبير الغنائي الذي

يتضمن الأداء اللين (p.p) ثم بالتدرج إلى القوة (f) بحرفية في الأداء لتوضيح قدراته على تلوين صوته بما يتناسب مع معاني الكلمات .

أجاد المؤدى في أداء القفزات اللحنية لمسافة الرابعة الصاعدة في (م١١) في كلمة " يرقلك " من درجة النوى (صول) إلى درجة الكردان (دو) بتحكم في الأداء بشكل تعبيري .

في جملة " أبدا يا روحي لو عملت المستحيل " والتي تبدأ من (م١١ : م١٧) حيث جاء الغناء من درجة الحسيني (لا) باستخدام المنطقة المتوسطة لرنين الفم بتكرار كلمات " أبدا يا روحي " ثلاث مرات باستعراض لأساليب الغناء المختلفة ففي المرة الأولى يستخدم المؤدى أسلوب التردد الصوتي في كلمة (أبدا) في (م١١) وأسلوب الزغردة اللحنية (Trill) بشكل تعبيري في كلمة (ياروحي) في (م١٢) بالتغلب على الشكل الإيقاعي ذو التقسيم الداخلي ( ) وفى المرة الثانية قام بعمل ضغط قوى (Accent) على كلمة (أبدا) لزيادة تأكيد المعنى الدرامي باستخدام أسلوب التزحلق(portamento) بمهارة فائقة فى الأداء فى كلمة (ياروحي) في (م١٣) مع إجادة التسلسل السلمي الهابط من درجة الحسيني (لا) إلى درجة الزركولا (دو#) والتي تحتاج إلى قوة تحكم في الصوت وذلك للحفاظ على الخط الغنائي ... في المرة الثالثة جاء الأداء لزيادة تأكيد المعنى الدرامي باستخدام المرونة الصوتية بشكل زخرفي متوهج خاصة في كلمات (لو عملت المستحيل) بعمل زغردة لحنية في نهاية الكلمة بشكل تطريبي بأسلوب المشايخ في الأداء .

جاء الأداء في الجملة السابقة بالخلط بين منطقة رنين الصدر بالتدرج إلى المنطقة الوسطى لرنين الفم مع لمس رنين الخيشوم ومع الرجوع إلى منطقة رنين الصدر في نهاية الجملة .

في جملة (كان زمان تكدب عليه وأصدقك أما اليومين دول مستحيل حبك يخيل) والتي تبدأ من (م١٩ م٢٩) جاء الغناء من (م١٩) من درجة الحسيني (لا) باستخدام المنطقة الوسطى لرنين الفم حيث أجاد المؤدى في استخدام أسلوب الزغردة اللحنية (Trill) في كلمة (زمان) بمرونة في الأداء .

حافظ على الخط الغنائي في أداؤه للتسلسلات اللحنية الصاعدة والهابطة من درجة البوسليك (مي) في (م٢٠ : م٢١) في كلمات (تكدب عليّ) بقوة في الأداء (F)

راعى عدم المبالغة في الأداء في كلمة (وأصدقك) في (م٢١) ليتناسب مع معنى الكلمة باستخدام أسلوب التموج الصوتي بمرونة ونعومة في الأداء (P) .

في جملة (أما اليومين دول مستحيل) وهى من (م٢٢ : م٢٥) الكروش الثاني ، فقد أجاد المؤدى في أداء التسلسل السلمي الصاعد من درجة الجهاركا (فا) إلى درجة الكردان (دو) بتحكم تام .

استخدم أسلوب التموج الصوتي في أداء كلمة (دول) في (م٢٢) باستخدام القفزات اللحنية لمسافة الثالثة الهابطة من درجة الكردان إلى درجة الحسيني ومن درجتي الأوج إلى درجة النوى.

في كلمة (مستحيل) وهى من (م٢٣ م٢٧) قام باستعراض إمكانياته الصوتية في استخدام أساليب الغناء المختلفة حيث جاء اللحن بقفزات لحنية غاية في الصعوبة مثل قفزة الثالثة الصاعدة من درجة الأوج إلى المحير ، وقفزة السابعة من درجة الدوكا إلى درجة الكردان ، وقفزة الرابعة الصاعدة من درجة الدوكا إلى درجة النوى ، ثم قفزات الثالثة الهابطة في (م٢٦ ، م٢٧) فعلى الرغم من كثرة هذه القفزات إلا انه أداها ببراعة فائقة وتحتاج هذه

القفزان إلى تدريبات خاصة للمحافظة على الخط اللحني وذلك بالإدراك الحسي والذهني بالتخيل قبل أداءها .

حافظ المؤدى على الخط الغنائي في أداء التسلسلات اللحنية بقوة في الأداء (F) باستخدام الشكل الإيقاعى ( ) مع توضيح أسلوب النبر القوى على بداية كل نوار مع إجادة تامة للتتابعات السلمية (sequence) وفى كلمات (حبك يخيل) والتي جاءت في (م٢٧) بقفزة لحنية لمسافة السابعة من اليكاه (صول) إلى الحجاز (فا #) فقد استخدم المؤدى الأسلوب التطريبي بنعومة ومرونة في الأداء بشكل قوي فعال .

وفى جملة (مستحيل حبك يخيل) تغلب المؤدى على صعوبة أداء الجمل الغنائية الطويله بأخذ نفس مدعم وبنسب متساوية بين شطرات الألفاظ ، وأيضا النفس الخاطف بتمكن في الأداء .

من الملاحظ في هذا المذهب اهتمام المؤدى ببدايات الجمل الغنائية والقفلات فجاء الأداء بحرفية عالية وقدرة على التلوين بصوته بما يتناسب مع المعنى الدرامي للنص الشعري .

جاء الأداء بالخلط بين منطقة رنين الصدر بالتدرج إلى رنين المنطقة الوسطى للفم مع لمس رنين الجبهة ثم بالرجوع إلى منطقة رنين الصدر في نهاية المذهب .

تحليل أسلوب أداء الأغصان والآهات والهنك :

جاء الأداء بعد لازمة موسيقية في المقام الأساسي على درجة العراق (**سي** 𝄫) **بعمل** نسبة سيكا وهى من (م٢٩ : م٣١) .

يبدأ **الشيخ** زكريا مجموعة الأغصان في جملة : (ليه يا آسى تذل قلبي وانت عارف إني عبدك) حيث جاءت جملة الأغصان الأولى وهى من

(م٣٢ : م٣٦) بنفس لحن جملة المذهب الأولى وبنفس أسلوب الأداء مع تغيير الكلمات .

جملة الأغصان الثانية والتي تبدأ من (م٣٨ : م٤٥) بظهور جنس البياتي على الدوكا ثم بالركوز على نغمة العراق في (م٤٥) باستعراض لمقام العراق ، جاء الأداء في هذه الجملة بصيغة سؤال في شكل عتاب للحبيب من درجة الكوشت بقفزه لحنية لمسافة ثالثة صاعدة باستخدام القوة المتوسطة (M.F) بتكرار كلمة (ليه) ثلاث مرات وذلك بالتغلب عبي الشكل الإيقاعي ذو التقسيم الداخلي ( ) بمرونة في الأداء باستخدام أسلوب الزغردة اللحنية (Trill) للتعبير عن حالة الحزن كما قام بعمل ضغط قوى (Accent) على حرف (اللام) في المرة الثالثة بشكل جمالي في الأداء وزيادة لتأكيد المعنى الدرامي للنص الشعري بمرونة في الأداء .

في جملة (وانت عارف إني عبدك) وهى من (م٤١: م٤٥) أجاد المؤدى في أداء القفزة اللحنية لمسافة الرابعة الصاعدة من درجة (اليكاه) إلى درجة (الراست) ومن (الراست) إلى (الجهاركاه).

واستطاع ان يؤدى المقاطع الطويلة بالاحتفاظ بالنفس والتحكم في دفعة بنسب متساوية حتى يحافظ على ترابط المعنى الدرامي خاصة في جملة (تذل قلبي ليه) وهى من (م٤٣ : م٤٥) والتي جاءت باستخدام التسلسل السلمي الهابط ، ثم بقفزة لحنية لمسافة السابعة من درجة (اليكاه) إلى درجة (الجهاركاه) حيث أجاد في أدائها مستعرضا للمرونة الصوتية بشكل تطريبي في الأداء حتى نهاية الجملة باستخدام التدرج من القوة المتوسطة (M.F) إلى الضعف (P) للتعبير عن الموقف الدرامي وهذا يدل على مدى قدرته في الأداء وتطويع صوته بما يتناسب مع المعنى بإحساس عالي في الأداء .

جاء الأداء بالخلط بين منطقة رنين الصدر ثم بالتدرج إلى رنين الفم ثم بالعودة إلى رنين الصدر في نهاية الجملة .

جملة الأغصان الثالثة والتي تبدأ من (م٤٧ : م٥٨) (ليه يا آسى تذل قلبي وانت عارف إني عبدك .... انت ناسي كتر حبي وان روحي ملك يدك) جاءت الجملة حافلة بأساليب الغناء المختلفة من درجة الراست باستخدام الشكل الإيقاعي ( ) بتتابعات سلمية صاعدة وتحتاج هذه التتابعات إلى قوة وتحكم في الصوت لأدائها حيث قام المؤدى بأدائها بشكل محكم بالتغلب على الأشكال الإيقاعية ذو التقسيم الداخلي بمرونة فائقة في الأداء .

أجاد المؤدى في استخدام التدرج من الضعف (P) إلى القوة المتوسطة (M.F) ثم إلى القوة (F) بشكل جمالي فعال معبرا عن معاني الكلمات بقوة وبتعبير أدائي (Crescendo) .

أجاد المؤدى في جملة (يا آسى تذل قلبي) من (م٥٥: م٥٨) بشكل مترابط (Legato) دون أخذ نفس وبإجادة في أداء الرباط الزمني بشكل (Syncope) كما جاء أدائه للقفزات اللحنية بشكل عالي خاصة قفزة الخامسة الصاعدة من درجة الكوشت إلى درجة الحجاز في (م٥٨) والتي أداها باستخدام أسلوب التزحلق (Portamento) بشكل تطريبي في نهاية الجملة بمرونة فائقة .

جاءت الجملة بالخلط بين منطقة رنين الصدر ثم إلى رنين الفم مع لمس رنين الجبهة ثم بالعودة إلى رنين الصدر في نهاية الجملة ، وفى جملة الآهات والتي تبدأ من (م٥٩ : م٦٨) جاءت الجملة بشكل حواري بين المؤدى والمذهبجية ويتصدر صوت المؤدى الأداء من درجة الدوكا (ري) بشكل متقطع بتسلسل سلمى صاعد من درجة الراست (دو) ثم هابطا من درجة الحسيني (لا) ثم درجة الحجاز(فا #) وبشكل تعبيري لتأكيد المعنى الدرامي

باستخدام التدرج من القوة المتوسطة (M.F) إلى الضعف (P) في نهاية جملة الآهات الأولى وعلى الرغم من كثرة السكتات إلا أنه حافظ على لون الصوت في الأداء ، وفي الجملة الثانية للآهات يزداد المؤدى تعبيرية ويصل إلى زروة الانفعال مع الكورال في جملة غاية في الصعوبة تحتاج إلى تركيز عالي في الأداء وذلك لتجاور النغمات بشكل تتابعات سلمية هابطة (sequins) مع استخدام الأسلوب التطريبي في نهاية الجملة بتحكم تام في المقام الأساسي راحة الأرواح .

جاء الأداء بالخلط بين مناطق الرنين المختلفة من رنين الفم ثم بالتدرج إلى رنين الصدر .

جملة الهنك (ليه يا آسى تذل قلبي وانت عارف إني عبدك) جاء الأداء من (م٦٩ : م٧١) بشكل كورالي ومن (م٧١ : م٧٤) استعرض المؤدى الأسلوب التطريبي بمرونة صوتية في كلمة (يا آسى) في (م٧١) بالتغلب على الشكل الإيقاعي المركب ( ) .

استطاع المؤدى أن يبرز جماليات الأداء في كلمة (عارف) بتحكم شديد في الصوت حيث قام بعمل ضغط قوى (Accent) على حرف (العين) بقوة في الأداء (F) ثم التدرج إلى الضعف (P) باستخدام أسلوب التزحلق (Portamento) حيث جاء الأداء معبرا تماما عن النص الشعري ببراعة .

الجملة الثانية للهنك جاءت بشكل كورالي وهى من (م٧٥ : م٧٨) ثم يعود المؤدى إلى الانصهار في الأداء من (م٧٨ : م٨٢) باستعراض المرونة الصوتية حيث يغلب على أداء الجملة بأخذ نفس مدعم وبنسب متساوية بحرفية في الأداء دون أن يتغير لون الصوت وذلك بتوضيح تام لمخارج الحروف ومعاني الكلمات باستعراض لجنس الحجاز على درجة الدوكا (ري).

الجملة الثالثة للهنك وهى من (م٨٣ : م٨٦) حيث انطلق الكورال من درجة الدوكا (ري) بتسلسل سلمى صاعد حيث جاء الأداء بمرونة فائقة وبتساوي تام في الصوت بقوة في الأداء (F) .

ثم يعود المؤدى الذي جاء أداؤه بقوة بعمل ضغط قوى (Accent) على حرف النون وأعطاه حقه في الغنة في كلمة (وانت) في (م٨٧) من نغمة الأوج (سي d) بتتابع سلمى هابط بإجادة تامة في الأداء .

تغلب المؤدى على صعوبة أداء القفزات اللحنية من (م٩١ : م٩٢) رغم كثرتها بحرفية في الأداء وبمرونة صوتية باستخدام حلية (الجروبيتو) الثلاثية، التي تحتاج مرونة في الأداء ثم تنتهي الجملة بشكل تطريبي باستخدام منطقة رنين الفم مع لمس رنين الخيشوم ثم بالتدرج لرنين الفم مرة آخر .

الجملة الرابعة للهنك والتي تبدأ من (م٩٣ : م١٠٢) حيث يزداد الكورال قوة في الأداء باستخدام منطقة الرنين الوسطى للفم بالتدرج إلى رنين الجبهة بتسلسل سلمى صاعد وهابط ، ثم العودة إلى المؤدى حيث استعرض المؤدى امكانياته الصوتية بانطلاقه من رنين الجبهة إلى المنطقة المتوسطة لرنين الفم ، في جملة (وانت عارف انه عبدك ... انت ناسي كتر حبي .... وان روحي ملك يدك) بقوة في الأداء (F) باستخدام لزم موسيقية قصيرة مكملة للمعنى الدرامي باستعراض نسبة السيكا على درجة الأوج ثم استخدام المرونة الصوتية بقدر عالي من التمكن فى جملة (وان روحي ملك يدك) باستخدام الشكل الإيقاعي (♫) في (م١٠٠ : م١٠١) بتمويجات صوتية كزخارف لحنية أضفت على اللحن بعض اللمسات التطريبية في نهاية الجملة وذلك باستعراض طابع مقام الراست على درجة النوى (الصول) .

جملة الهنك الخامسة والأخيرة والتي تبدأ من (م١٠٣ : م١١٣) جاءت بنفس لحن الجملة السابقة بأداء كورالي قي المرة الأولى وفى المرة الثانية قام

المؤدى بأداء نفس الجملة مستعرضا لأسلوب التردد الصوتي والزغردة اللحنية (Trill) فى (م١٠٤).. وفى جملة (ليه تألم صب هايم وانت علم انه عاش العمر من أجلك ذليل) والتي جاءت بصيغة سؤال بقوة فى الاداء (F) بتكرار النغمات زيادة لتأكيد المعنى في (م١٠٥: م١٠٦) مستخدما اسلوب التزحلق (Portamento) في كلمات (تألم ، هايم) على أحرف المد حيث جاء هذا الأسلوب معبرا تماما ومكملا للمعنى .

أجاد المؤدى في استخدام أسلوب العفق الصوتي في الأداء وبقوة في كلمة (عالم) في (م١٠٧) .. راعى المؤدى الانسيابية والحيوية والمرونة الصوتية في أدائه للتتابعات اللحنية بالتدرج من أسلوب القوة (F) إلى الليونة (P) فتمكن من أداء الجملة بتكنيك وتعبير قوى لخدمة الموقف الدرامي حيث أجاد في استخدام أسلوب الزغردة اللحنية (Trill) في كلمات (عاش – العمر) حيث أعطى حكم الغنة على حرف النون في كلمة (من) بجمال في الأداء ، ثم قام بتكرار كلمات (عاش العمر من أجلك ذليل) من (م١١٠ : م١١٣) باستعراض للمرونة الصوتية بشكل تطريبي وبنعومة في الأداء باستخدام الزخارف اللحنية واستعراض لقوة النفس حيث قام بأداء الجملة بشكل مربوط (Legato) وبتمكن في أداء القفلة بشجن .

جاء الأداء في هذه الجملة بالخلط بين المنطقة الحادة لرنين الرأس ثم بالتدرج إلى رنين الخيشوم ثم إلى رنين المنطقة الوسطى للفم ثم إلى رنين الصدر في نهاية الجملة بتمكن في الأداء .

النص الشعر لدور "مسير عقلك"

مسير عقلك هيرجع يوم الراسك وتعرف حبي ليك كان قد إيه وتندم ... وتتوجع وتتألم وتشكي ... وتتلوع وتستعطف وتبكي ... وقلك وقتها اعرف خلاصك ماهو إنت اللي ابتديت والبادي أظلم ... سنين وأيام شربت المر فيها

وصابر على الأسى قال إيه بحبك ... وأجفاني السهاد والنوح كاويها واكتر من كده ولكنشي عاجبك تخونك عشرتي اللي انت ناسيها ... وهي الأيام مسيرها تدور واعتبك وأقولك بعدها اعرف خلاصك ما هو انت اللي ابتديت والبادي أظلم .

شرح وتحليل أسلوب الأداء الغنائي لزكريا احمد من خلال دور مسير عقلك

عناصر التحليل :

المقام : صبا

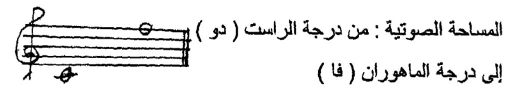
الميزان: $\frac{4}{4}$

الضرب المستخدم : مصمودي كبير $\frac{8}{4}$

عدد الموازير : ١١٨ مازورة

المساحة الصوتية : من درجة الراست (دو)

إلى درجة الماهوران (فا)



الأشكال الإيقاعية المستخدمة :

التحليل العام للدور :

- بدأ بمقدمة موسيقية وهى من (م١ : م٤) تبدأ من درجة الجهاركاه (فا) وتنتهي على درجة الدوكا (ري) وهى في مقام الصبا .

- جاء غناء المذهب بعد المقدمة الموسيقية من درجة الدوكا (ري) من (م٥ : م٢٩) شكل كورالي يؤديه المذهبجية مع المطرب في استعراض للمقام الأساسي للدور ويتسم أسلوب الأداء الغنائي بالبراعة والانسجام التنام بين المذهبجية والمطرب من تساوى في الصوت وتوضيح لمخارج الحروف فنجد

مـن (م٥ : م٩) إجـادة المـؤدى والكـورال للتتابعـات السـلمية (Sequins) الصاعدة والهابطة باقتدار ، ويزداد المطرب تعبيرية في الأداء بشكل تطريبي فعال حيث أجاد في استخدام أسلوب الزغردة اللحنية (Trill) بمرونة صوتية فائقة خاصة في كلمـة (فيك) في (م١٠ : م١١) كما أعطى نموذج للتنفس الصحيح خاصة في جملة (وتعرف آه حبي فيك كان قد إيه) وهى من (م٨ : م١٣) حيث أداها بنفس واحد دون أي إخلال بالخط اللحني بالإضافة إلى إجادة استخدام حلية الاتشيكاتورا (Acciaccatura) في كلمـة (إيـه) بشكل تموج صوتي للتعبير عن الشجن .

- إجادة المـؤدى فـي اسـتخدام أسـلوب التزحلق (Portamento) فـي (م١٧) فـي كلمـة (تتوجـع) للتعبير عـن شـدة الوجـع والألـم ، كمـا انـه اسـتخدم نفس الأسـلوب فـي كلمـة (وتسـتعطف) فـي (م٢١ : م٢٢) باستخدام أسلوب التموج الصوتي للتعبير عن شدة الاستعطاف بحرفية في الأداء .
- أجـاد المـؤدى فـي أداء القفـزات اللحنيـة المختلفـة مثـل مسـافة الخامسـة الهابطـة فـي (م٢٤) ومسـافة السادسـة الصـاعدة فـي نفس المـازورة وتحتاج مثل هذه القفزات لإدراك حسي وذهني قبل أدائها ..
- أجاد المؤدى في استخدام التسلسل السلمي الصـاعد في (م٢٤ : م٢٥) في كلمة (خلاصك) باستخدام التدرج في القوة من (M.F : F) كما أعطى نموذج للتنفس الصحيح خاصة من (م٢٤ : م٢٩) ببراعة في الأداء وذلك بملىء الرئتين بقدر كافي من الهواء ومن الملاحظ انه قام بتكرار كلمة (ابتديت) زيادة لتأكيد المعنى الدرامي للنص الشعري ، وذلك باستخدام أسلوب الزغردة اللحنية (Trill) .

- جاء الأداء في جملة المذهب بالخلط بين منطقتي رنين الفم مع لمس رنين الجبهة

تحليل أسلوب أداء الأغصان والآهات والهنك :

جاء الأداء بعد لازمة موسيقية في المقام الأساسي الصبا على درجة الدوكا (ري) وهى من (م٢٩ : م٣٣) .

يبدأ الشيخ زكريا مجموعة الأغصان في جملة (سنين وأيام شربت المر فيها وصابر ع الأسى) وهى من (م٣٤ : م٤٦) بشكل حواري بينه وبين المذهبجية في صيغة سؤال وجواب جاء الأداء باستخدام التتابع السلمي (sequins) في جملة (سنين وأيام) .

أجاد المؤدى في استخدام أسلوب التزحلق (Portamento) ثم يجيب الكورال بجملة آهات باستخدام حلية الاتشيكاتورا (Acciaccatura) ببراعة معبرا عن معاني الكلمات بحرقة ومرارة وألم في الأداء جاء ذلك في (م٣٤ ، م٣٧) وفى جملة (شربت المر فيها وصابر ع الأسى) وهى من (م٣٨ : م٤٦)

جاء الأداء في هذه الجملة بحرقة وأسى في الأداء معبرا عن معاني الكلمات وذلك بعمل ضغط قوى (Accent) في كلمتي (شربت المر) باستخدام أسلوب الزغردة اللحنية (Trill) على حرف (الراء) في كلمة (المر) ليعبر عن مدى صبره وقوة تحمله على قسوة المحبوب.

وفى جملة (قال إيه بحبك) قام بتكرارها أكثر من مرة بشكل سخرية في الأداء لزيادة تأكيد المعنى الدرامي مستخدما حلية التزحلق (Portamento) وذلك للتعبير عن شدة اللوعة والحرمان ، ليعبر عن المعنى الدرامي بلوعة وأسى في الأداء .

في جملة (الآهات) والتي تبدأ من (م٤٦ : م٥٠) فيؤدى المذهبجية هذه الجملة في استعراض لجنس الصبا على درجة الدوكا (ري) حيث أجاد الكورال في أداء التتابع السلمي باقتدار ثم دور الشيخ زكريا بالحوار في جملة الآهات التي تبدأ من (م٥١ : م٥٤) والتي أداها ببراعة منقطعة النظير .. وعلى الرغم من كثرة القفزات اللحنية في هذه الجملة ، والتي جاءت بمسافات مختلفة مثل مسافة الخامسة الهابطة من درجة الكردان (دو) إلى الجهاركاه (فا) ، ومسافة الرباعة الهابطة من درجة الشهناز (ري b) إلى درجة الحسيني (لا) ومسافة الثالثة الهابطة ثم نغمات الاربيج في نهاية الجملة إلا انه أداها بتحكم تام .

أجاد المؤدى في أداء التسلسل السلمي الصاعد في (م٥١ ، م٥٢) من درجة الجهاركا (فا) إلى درجة الشهيناز (ري b) ومن درجة الجهاركاه إلى درجة جواب البوسيليك (مي) بمرونة عالية في الأداء باستخدام الأداء القوى (F) .

أجاد المؤدى في أداء الرباط الزمني في (م٥٣) (syncope) على نغمة الكردان (دو) وهى بين الضلع الأول والثاني مما يؤدى إلى صعوبة في الأداء من الناحية الزمنية ولكنه أداها ببراعة.

جاء الأداء في هذه الجملة بالخلط بين منطقة رنين الفم والجبهة مع لمس رنين الرأس بقوة في الأداء (F) .

في جملة (وأجفانى السهاد والنوح كاويها واكتر من كدة ولا كانشى عاجبك) والتي تبدأ من (م٥٩ : م٩٦) وهى جملة الهنك والتي يستعرض فيها الملحن قدراته الفنية الكبيرة حيث ينتقل من مقام لمقام بسهولة ويسر ، ثم باستعراض قدراته في الأداء كمطرب مخضرم ، وذلك بحوار بديع بينه وبين

المذهبجية بأكثر من شكل يزيد في الأسلوب التطريبي ومدى التعبير عن الألم والعذاب من صد الحبيب له .

أجاد في استخدام أسلوب التزحلق (Portamento) في كلمة (واجفاني) والتي تبدأ من درجة الحسيني (لا) في (م٥٩) كما أجاد في استخدام أسلوب الزغردة اللحنية (Trill) في كلمة (كاويها) حيث جاءت الزغردة معبرة تماما عن معنى الكلمة بحرقة ومرونة صوتية في الأداء .

أجاد المؤدى في استخدام أسلوب العفق الصوتي باقتدار خاصة في كلمة (عاجبك) في (م٦٢) جاءت الجملة الأولى في الهنك باستخدام جنس الصبا على درجة الدوكا (ري) من المنطقة المتوسطة لرنين الفم ثم يردد الكورال نفس الجملة .

الجملة الثانية في الهنك وتبدأ من نغمة الكردان (دو) وينهيها بالركوز على نغمة الدوكا (ري) وهى من (م٦٤ : م٦٨) جاءت باستعراض لمقام الصبا بجنسية حيث أجاد المؤدى في أداء حلية الزغردة اللحنية (Trill) في كلمة النوح في (م٦٥ ، م٦٦) على حرف المد الطبيعي (الواو) كما راعى حكم التضعيف (التشديد) في حرف النون مع إعطائه حقه في الغنة .

راعى المبالغة في الأداء بالتعبير من القوة (F) إلى القوة المتوسطة (M.F) ثم الليونة (P) ثم استخدام حلية التزحلق (Portamento) في نهاية الجملة في حالة ندم جاءت الجملة بالخلط بين منطقتين الرنين المختلفة مثل رنين الرأس ثم رنين الجبهة ثم إلى المنطقة المتوسطة لرنين الفم في نهاية الجملة .

ثم يعود الكورال بإعادة غناء الجملة الأولى مرة ثانية

جملة (الهنك) الثالثة وهى من (م٧٢ : م٧٦) وفيها تحويل مفاجئ في المقام حيث يستعرض جنس الراست على درجة النوى (صول) .

أجاد المؤدى في أداء الفقرة اللحنية لمسافة خامسة تامة صاعدة من درجة النوى (صول) إلى درجة المحير (ري) في (م٧٤) وذلك بالتحويل المفاجئ جنس الراست بشكل هابط وصاعد ثم بالهبوط إلى المقام الأصلي (الصبا) وعلى الرغم من صعوبة أداء الفقرة والانتقال المقامي إلا أنه تغلب على أدائها بدقة واقتدار وجاء الأداء في منطقة رنين الجبهة ثم إلى رنين الفم .

ثم تأتى جملة جديدة للكورال وهى من (م٧٦ : م٨٠) وتبدأ من نغمة لالكردان (دو) وتنتهي بنغمة العجم (سي b) وفيها استعراض لجنس الحجاز على درجة الجهاركاة (فا) تمهيدا لجملة الهنك الرابعة .

جاءت الجملة الرابعة للهنك بإبداع حيث بدأها وكأنه سوف يستعرض مقام الحجاز على الجهاركاه بظهور نغمة السنبلة (مي b) ولكنه سرعان ما يظهر نغمة جواب البوسيليك (م) من خلال تصاعد لحنى ثم بالهبوط إلى نغمة الجهاركاه في استعراض لمقام الجهاركاه التركي .

أدى الجملة ببراعة وبأسلوب تطريبي بقوة في الأداء (F) حيث أجاد في استخدام المنطقة الحادة لرنين الرأس محافظا على التجانس الصوتي بدقة في الأداء .

أجاد المؤدى في إظهار الغنة على حرف النون في كلمة (ولا كنش) باستخدام الضغط القوى على نفس الحرف ليحافظ على ترابط المعنى الدرامي .

ثم يعود الكورال لأداء الجملة اللحنية الثانية مرة أخرى .

جملة الهنك الخامسة والأخيرة وهى تبدأ من (م٨٨ : م ٩٢) وفيها يعود الملحن لاستعراض مقام الصبا مرة ثانية ليزداد المطرب في التعبير عن الألم والعذاب بشكل تطريبي وذلك باستخدام أسلوب الزغردة اللحنية في كلمة

(وأهاني) على حرف المد وكلمة (عاجبك) على حرف المد أيضا ويجيبه الكورال بالجملة الثانية مرة ثالثة .

ثم يعود الشيخ زكريا إلى استعراض جملة الآهات مرة ثانية وهى من (م٩٦ : م١٠١) ومن الملاحظ في هذه الجملة كثرة القفزات اللحنية المختلفة المسافات إلا أنه أداها ببراعة فائقة وبحرفية في الأداء مستخدما البحة الصوتية للتعبير عن المعنى الدرامي بأسى ومرارة من قلب حزين بائس مجروح ، حيث استطاع أن يؤدى الجملة بالاحتفاظ بالتنفس والتحكم في إخراجه ودفعه بنسب محددةً حتى يحافظ على ترابط المعنى .

وفى جملة (تخونك عشرتي اللي انت ناسيها) وهى من (م١٠٢ : م١٠٥) وفيها استعراض لجنس النهاوند على درجة النوى (صول) ، جاء الأداء بشكل تعبيري خالي مت التطريب ليتناسب مع المعنى الدرامي .

فى جملة (واهي الأيام مسيرها تدور واعتبك) تبدأ من درجة البوسيليك (مي) في (م١٠٦) جاء الأداء وأيضا باستخدام أسلوب العفق الصوتي في كلمة (وأعتبك) حيث أعطاها جمالا فى الأداء .

وفى جملة (ما هو انت اللي ابتديت والبادي اظلم) وهى من (م١١٠ : م١١٨) جاء الاداء بتعبيرية تمهيدا للقفلة حيث قام بتكرار كلمة (انت اللي ابتديت) وذلك ليزيد من اللوم على الحبيب وتأكيد ظلمة له حيث أجاد في أداء حلية الجروبيتو (Grupptto) الثلاثية والتي تحتاج إلى مرونة في الأداء وذلك بعفق الدرجات السلمية باقتدار جاء ذلك في (م١١٦) .

أجاد المؤدى في استخدام حلية الاتشيكاتورا (Acciaccatura) في نهاية الجملة في (م١١٨) وفى هذه الجملة يعود لاستعراض المقام الأساسي للدور وهو مقام الصبا بكل وضوح مع الكورال جاء الأداء في هذه الجملة بالخلط بين

مناطق الرنين المختلفة مثل رنين الرأس ثم بالتدرج لرنين الخيشوم ثم رنين الفم في نهاية الجملة

نتائج البحث :

بعد الانتهاء من الدراسة النظرية والتحليلية توصل الباحث إلى ما يلي : -

- تمتع صوت زكريا احمد بالوعي التام في الأداء حيث كان صوته طيعا بين يديه ، يدرك كيف يشكله كيفما يشاء مع توضيح تام لمخارج الحروف وإعطاء كل حرف حقه في الأداء ويرجع ذلك إلى خبرته التي اكتسبها من تجويد القرآن الكريم وفرق الإنشاد الديني حيث جاء الأداء باستخدام أسلوب المشايخ •

- لون صوت زكريا احمد من الناحية التصنيفية يندرج إلى (الباريتون) ويمتاز بالعمق والقوة والتعبير والتطريب بحرفية في الأداء.

- امتاز زكريا احمد بأسلوبه العاطفي والأصالة والطرافة فقد كان يلحن أدواره ويؤديها بصوته أو يلحنها لغيره بصدق وعمق وفهم تام لصياغة الدور فاستحدث فيه ولأول مره إيقاع الدور الهندي.

- أسلوب الشيخ زكريا احمد في الغناء كان مدرسة لكثير من المطربين فكان أسلوب النبر المؤخر أوضح سمه في تقطيعه للغناء ، والنبر المؤخر الإيقاعي ينم عن إحساس كامل وسيطرة مطلقه على إيقاع الكلمة وتفعيلات الموازين •

- تقنيات وأساليب الغناء العربي جاء بشكل متميز مع إظهار التفاصيل الدقيقة لما يتطلبه أداء الدور والتقنيات المستخدمة جاءت كالتالي :-

• استخدامه لعمليه التنفس جاء بحرفية في الأداء خاصة للجمل التي تحتاج إلى نفس مدعم وذلك بملئ الرئتين بقدر كافي من الهواء ودفعه

بالتحكم في عضلة الحجاب الحاجز بنسب متساوية لخدمة المعنى الدرامي دون أي إخلال أو كسر للخط اللحني .

- الاستخدام الجيد لمناطق الرنين المختلفة أعطى لصوته القوه والدفئ والرخامة في الأداء حيث جاء الأداء بتحكم تام في منطقة القرارات والجوابات .
- القدرة على تلوين صوته بما يناسب معاني الكلمات بألوان متباينة تعكس معاني الكلمات من القوة والحدة والمرارة والأسى في الأداء .
- أجاد استخدام الأسلوب التطريبي والزخارف اللحنية جاء بشكل متميز في الأداء وتحكم شديد في عفق الدرجات السلمية سواء في التسلسلات النغمية أو المتتابعات اللحنية الصاعدة والهابطة وهو ما يميز أسلوب زكريا احمد .
- إجادة القفزات اللحنية من الضروريات الهامة في الأداء حيث جاء أداء زكريا أحمد بإتقان تام لأداء هذه القفزات .
- أجاد في استخدام أسلوبي الضغط (Accent) والتزحلق (Portamento) فجاء بحرفية فائقة في الأداء لخدمة المعنى الدرامي للنص الشعري .

المراجع

الكتب :

١ - زين نصار: "موسوعة الموسيقى والغناء في مصر في القرن العشرين"، (الجزء الأول الملحنون)، دار غريب للطباعة و النشر، القاهرة ٢٠٠٣م.

٢- صميم الشريف : "الأغنية العربية"، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٨١م.

٣- فكتور سحاب :"السبعة الكبار في الموسيقى العربية المعاصرة"، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الأولي، مايو ١٩٨٧م.

٤- ماجدة عبد السميع : "الموشحات والأدوار بين التلقين والتدوين"، القاهرة ١٩٩٩م.

دوريات :

- سهير عبد العظيم : "من قوالب الغناء العربي (الدور)"، العدد السابع، المجلة الموسيقية، مؤسسة دار الشعب، يوليو القاهرة، ١٩٧٤م.

الرسائل العلمية :

١- احمد يوسف: "قضايا ومشكلات الموسيقى العربية"، المعهد العالي للموسيقى العربية"، رسالة ماجستير، غير منشورة، القاهرة ٢٠٠٠م.

٢- ناهد حافظ : "الأغنية المصرية وتطورها خلال القرنين التاسع عشر والعشرين"، رسالة دكتوراه، غير منشورة، كلية التربية الموسيقية ، جامعة حلوان، القاهرة ،١٩٧٧م.

ملحـــق

دور : مسير عقلـــك

الشيخ : زكريا أحمد



تابع / دور : مسير عقلــك



تابع / دور : مسير عقلـــك



إنت فاهم قلبي تاني يرقلك

موسيقى : زكريا أحمد



تابع / إنت فاهم



تابع / إنت فاهم



تابع / إنت فاهم





استقبال النص الشعري ما بين القرنين (٥هـ - ٨هـ) عند النقاد المغاربة "رؤية إبستمولوجية على ضوء جمالية التلقي الحديثة"

أ. خروبي بلقاسم (*)

ليس غريبا أن يتساءل الباحث الحديث عن سبب ذاك التناقض والاختلال في الحكم بين ما يدخره المغربُ العربي القديم من ربوع فسيحة – أمكنت للكثير من الدول والحضارات العديدة أن تقوم على دروبه؛ وهي دولٌ وحضارات لا تقل نضجا ولا ازدهارا عن تلك التي قامت في المشرق العرب، وهو ما عدد المواقف التاريخية فيها وأثراها بشكل سحري تكاد من كثرتها تكتظ منها المتون وتعجز عن حصرها العقول – وبين ذلك الفقر المقتر والقحط المخذل الذي يلف الحركة النقدية والأدبية في هذه الربوع .

وإنه وعلى رغم زحمة الأسماء وكثرتها في هذين الحقلين ، إلا أننا لا نكاد نقع على بعض من مصادر هؤلاء حتى تغيب أغلبُها في دروب النسيان والضياع اللامكترث الذي أصاب جل المخطوطات الأدبية والنقدية، وكأن هبة الماغول التي أصابت مشرقنا العربي لم تصب في حقيقته إلا مغربنا هذا، الذي ضاعت جل ذاكرته الأدبية والنقدية بضياع تلك المؤلفات وتلاشيها ليحصر – وكنتيجة حتمية – جهدُ الباحثين وينحصر حول أسماء الأعلام، أو ما ضاع من

(*) قسم اللغة العربية وآدابها – جامعة قاصدي مرباح – ورقلة - الجزائر

المؤلفات، أو ما وصلنا عن أخبار مؤلفيها، دون أن نلمس في ذلك جهودَهم أو نعاين تجاربهم .

وما هو أشد غرابة أن نجد كثيرا من الباحثين – وعلى رغم ندرة المادة النقدية والفكرية في هذه الربوع – زاهدا عن ما وصلنا من مصادر هذه الحركة، مضربا عن البحث فيها، وكأن قلّتها وندرتها بعثت في دواخلهم مواتا قرائيا وقنوطا علميا، لا تجني منه الحركةُ النقدية المغاربية – على ما تشكوه من هزال وضعف – سوى التفكك والتشظي بين حاضرها وقديمها النقديين.

إنه ما من شك في أن يلحظ الباحثُ العربي ذلك التقصيرَ المجحف والتقهقر المتلِف لذلك الكم الهائل من التراث المغاربي فكرا ونقدا، دون كبير عناء أو تدقيق نظر، وهو ينظر إلى ذلك الزخم العظيم من الباحثين في فرار دائم وانفلات كاسر من تلك البحوث التي يدور موضوعها حول تاريخ هذه الحركة أو طبيعتها النقدية؛ قصورا وعجزا أو تقزيما واستهزاء. والنتيجةُ في ذلك واحدة هي ضياع ما تبقى من الضياع، وكأن مسارَ هذه الحركة مكتوبٌ عليه أن ينطلق من المجهول التاريخي إلى المجهول المستقبلي؛ في شكل حركة دائرية محورُها الأساس الضياعُ ليس إلا .

ويبدو أن هذه النظرة التقريمية لتراثنا المغاربي لم تكن وليدةَ اليوم أو الأمس القريب فقط، فهي نظرة قديمة قدم هذه الربوع الرحبة من المغرب العربي، فقد تداولها المشارقة قديما من منطلق أن المشرقَ أصلٌ و المغربَ. فرع حديثُ النشأة والتمكين، حيث صارت الأمة العربية – تحت هذه النظرة التحقيرية - طاووسا؛ ذيلُها المغرب ورأسُها الشامخ المشرقُ برمّته. وما دام الأمر كذلك، فليس غريبا أن يكون ما تبادر إلى الفرع الحديث من رؤى ومواقفَ فكرية مجردَ تكرار ونسخ لما أبداه الأصل القديم .

والملفتُ للانتباه أن التقزيم والتسفيه اللذين رافقا رحلة النقد المغاربي القديم شمل جل نقاد هذه المنطقة دون تمييز أو حصر، حتى أولئك النقاد الذين نهلوا مرجعياتهم المعرفية من إرث اليونان الفلسفي أمثال "حازم القرطاجني" و"ابن البناء المراكشي" و"السجلماسي"، لم يُستثنَوا وعُدوا مجرد شراح لما جاء به "الجاحظ" و"قدامه" و"التوحيدي" و"ابن سينا" وأضرابهم. فإذا تحدثنا عن جهود كلٍّ من "عبد الكريم النهشلي"، و"ابن رشيق"، و"ابن شرف"، فإننا نتحدث عن أفكار ورؤى وافدة سبق لها الوجود في الأصل المشرقي، أُعيد حَبكُها من جديد في الفرع المغربي، فلا يتعدى بذلك مأثورُهم النقدي النسخَ والتكرار الآلي لما جاء به النقاد المشارقة قبلهم؛ إنه سبقٌ زمني آحال المغاربة في دائرة "ليس في الإمكان أبدعُ مما كان " .

إنه ورغم قلة الباحثين في هذا الحقل النقدي، لا يسعنا إلا التنويه بمجهودات الأساتذة الذين أجهدوا أنفسهم، وهم يحاولون رفع الحرج وإزالة اللبس عن هذا الموروث النقدي، أمثال "د.إحسان عباس" و"د.عبده عبد العزيز قلقيلة" و"د. بشير خلدون"، و"د. محمد مرتاض"، و"د.عبد الملك مرتاض"،........ وغيرُهم كثير.

لذا فلجوؤنا إلى آليات التلقي - مع تباين روافدها الفكرية، وغموض بعض ميادنها؛ كونها تمثل التقاءَ كثير من النظريات - لم يكن سعيا منا لإثبات وتأصيل ما توصلت إليه هذه النظرية من آليات قرائية في العصر الحديث، ونسبها - من باب القسر والتعسف - إلى الموروث النقدي المغاربي، بل من منطلق إيماننا بأن هذا الموروث - على ما يميزه من تعدد في الرؤى النقدية ناهيك عن ماهيته المتماوجة بالمشارب الفكرية المختلفة -لم تكن تلقيه للظاهرة الشعرية بالشيء البسيط الذي لا يحتاج إلى قراءة حداثية، وفهم جديد. لقد كان نقدا معقدا في ماهيته، معقدا في آلياته، ومعقدا في رؤاه القرائية، من أجل ذلك كان لجوؤنا إلى بعض آليات جمالية التلقي الحديثة، علنا نكتشف من خلالها

طبيعة هذا الموروث النقدي، وإلى أي حد كان فيها متحررا أو متبعا لما سلف أثناء تلقيه للظاهرة الشعرية القديمة؟

وأكثرُ ما يهمنا في هذا الجدل عاملٌ رئيس كان له بالغ الأثر في تمكين هذه الثنائيات الجدلية في الذات العربية القديمة ألا وهو عامل التاريخ؛ بكل ما يعنيه هذا المصطلح من قابلية التحول والتغير اللذين يصيبان عالمَ الأشياء والذات معا، أوواقعَ الذات وواقع الوجود. وتترسخ أكثر جدلية الواقع والذات، إذا كان الأولُ (أي الواقع) متحولا، دائبا في التغير والتبدل، والثانيةُ (أي الذات) متشبثة تشبثا مطلقا بالثبات والقيم الماضوية بما تحمل من أحياز زمانية ومكانية مندثرة، وتزيد حدة الجدل أكثر فأكثر إذا انقسمت هذه الذات فيما بينها؛ بين مؤيد للاتباع تأييدا مطلقا وبين مؤيد للتفرد تأييدا مطلقا أيضا ...

ولعل هذا ما صادف النقد العربي القديم وهو يحاول التوغل في تخوم البيئة المغاربية خلال القرون الأولى التي تلت الفتح الإسلامي، خصوصا الفترةَ التي تمتد من القرن الخامس إلى الثامن الهجري، فقد كانت فترةً مخاض حضاري كان له بالغ الأثر في احتدام الصراع بين الموروث العربي والوافد اليوناني والبيئة الجديدة، حيث دأبت تلك البيئة المنشقة سياسيا عن العاصمة السياسية للدولة العباسية على إنشاء حواضرَ علمية بـ"القيروان" و"تيهرت" و"تلمسان" و"فاس" تضاهي مثيلاتها في المشرق العربي فكرا ونقدا.

وهو الأمرُ الذي جعلنا نتساءل عن مقدار ذلك الاتصال والانفصال معا عن ذلك الموروث الذي صحب جيوشَ الفتح إلى البيئة المغاربية الجديدة. هل كان هو نفسه بعد مضي قرون من الزمن شهدت فيها المنطقةُ دولا وحواضر لا تقل قيمة عن تلك التي كانت في المشرق العربي؟ وإلى أي حد عملت البيئةُ الجديدة باستقرارها الحضاري الجديد على تمدين العقل العربي في هذه الربوع؟ وهل كان لها أثر بارز أي توجيه الذات إلى انتقاء الموروث المشرقي واستقباله استقبالا إيجابيا يخدم حاضرها المعيش والبيئة الجديدة؟ وإن كان

كذلك فهل كان الأمرُ نفسه بالنسبة إلى الحاسة النقدية والذوق الفني في استقبال الموروث الشعري؟ فهل هو استقبال نمطي آلي للظاهرة؛ أي الاتباعَ؟ أم هناك جديد وتفردٌ في القراءة والاستقبال عموما؟ وما هي الأطرُ المعرفية الجديدة التي أثرَت نمطَ الاستقبال أو التلقي عند الناقد المغاربي القديم؟

إلا أنه أحيانا قد ينزاح مفهوم "التفرد" في هذا العرض إلى الجديد أو المحدَث الذي سلكه الشعراء، وكيف تعامل الناقد المغاربي كقارئ من بيئة جديدة - إذا ما قُرنت بالبيئة المشرقية بطبيعة الحال - مع ذلك الجديد الشعري؟ مع ما لقِيه هذا الأخير من الرفض والتهميش من طرف النقاد المشارقة؛ أي كيف شَذَّ الشعراءُ عن طرف "الاتباع" الماثل في العمود الشعري الذي فرضه النقاد والبلاغيون عليهم؟ وكيف تعامل الناقدُ المغاربي مع ذلك الخروج والشذوذ الذي سلكه الشعراء المحدثون، وكيف تفرد في حكمه أو موقفه النقدي اتجاهَهم؟

إن هذا التصور وما طرحه من تطلعات جعلنا نتساءل عما نحن بصدده :

ما هي الأطر الرئيسة التي كان لها الدورُ البارز والفعال في توجيه النقد المغاربي هذه الوجهة القرائية؛ بحيث استطاع أن يراوح فيه بين الموروث العربي في بساطته البلاغية الأولى وبين الإرث اليوناني في تعقيداته الفلسفية؟ وأن يظهر من هذا الهجين الثنائي نقدٌ مغاربي له خصوصيتُه في استقبال النص الشعري القديم؛ بمعنى إلى أي حد تمكن فيه النقد العربي القديم أن يتأقلم مع البيئة المغاربية الجديدة والمد الحضاري المتماوج بين الأصل العربي والوافد اليوناني، إلى درجة استطاع أن يكون فيها نقدا مغاربيا له خصوصيتُه وقراءتُه التي تُميِّزه عن صنوِه المشرقي من جهة والوافدِ اليوناني من جهة أخرى؟

ما هو الحدُّ التواتري الذي يمكننا أن نميز فيه بين القديم العربي والوافد اليوناني والجديد المبتكَر في النقد المغاربي؛ أي بين "الاتباع" حيث يكون فيه

الآخرُ مستحضَرا كمرجعية في التفكير وبين "التفرد" حيث يكون الأنا له وجودٌ مستقِل عن كل وافد أو قديم، يحمل في ذلك بادرة قرائية جديدة فيها تحول وتفرد من قراءة سلفت تحمل أطر الاتباع والتوجيه إلى قراءة جديدة تحمل تغييرا في الاتجاه وتفردا في القراءة؟ فكيف كانت طبيعة هذا الموروث النقدي المزدحم بالمرجعيات المتناقضة، والمحمول زمنيا عبر بيئات مكانية مضطربة؟ وإلى أي حد يمكن رصدُه من خلال المستويات الثلاثة التالية: البياني، الدلالي، الموضوعاتي، يا ترى؟

لا شك أن الدوافع القومية لا تكاد تخفى على قارئ هذا البحث بدءا بالعنوان وانتهاء بالإشكالية. والأمر يتلخص في ذلك النفي المطلق لكل مظاهر الإبداع والجدة فيما يتعلق بالحركة النقدية المغاربية، وهو اتهامٌ طالما رافق هذه الحركة حتى كاد الاتباع والجمود يكونان الصفة البارزة فيها؛ بحجة أنه لم يكن للمغرب وقتها نقد عربي في ربوعه التي لم تكن - في نظرهم - إلا مساحات للحرب ومعسكرات جنود الفتح، ونسوا في ذلك حواضر "القيروان" و"تلمسان" و"بجاية" و"تيهرت" وغيرها كثير ...

إن هذا الزعم كان أقوى الدوافع التي حفزتني كثيرا للبحث عن خصوصية هذه الحركة النقدية، خصوصا وأنها قد جمعت في خارطتها أسماءَ نقدية لا يقل خطرُها وأهميتها عن أولئك المشارقة بدءا بـ"ابن قتيبة" و"قدامة بن جعفر"....... وانتهاء بـ"الآمدي" و"القاضي الجرجاني". إذن فهو بحثٌ في خصوصية الحركة من خلال هاته الأسماء البارزة، وبحثٌ عن خصوصية المنطقة من خلال هذه الحركة. وهنا يتجسد الدافع القومي هاجسا تفرديا ينطلق من النص النقدي إلى البيئة التي أنتجته، ومن البيئة إلى النص النقدي ثانية. والهدف في ذلك واحد هو فُرادة المكان وفرادة الفكر معا.

إن التركيز على أبعاد ثلاثة من نظرية التلقي وهي، "التأويلي" و"الإبداعي" و"السياقي" (التاريخي)؛ والتي ستشكل آلياتٍ ثلاثة نقرأ من

خلالها موروثنا النقدي المغاربي، يجعلنا نتساءل بإلحاح عن مدى تفاعل هذا النقد واحتوائه لهذه الآليات الثلاثة أثناء تلقيه للنص الشعري القديم؟ ومن أجل ذلك نجد من الضرورة بمكان التقديم لها في أسطر بدءا بـ:

البعد التأويلي (١):

لا شك في أن الولوج إلى أي ظاهرة إنسانية، لا يكون إلا بفحصها ومعاينة جوانبها وسبر أغوارها بالقراءة والتأمل الدقيقين، حيث تكون عناصرُ هذه الظاهرة - وما يحيطها من ملابسات تاريخية وثقافية - مرتكزات تُستند إليها القراءةُ التأويلية فيما تذهب إليه من نتائج وما تصل إليه من مستخلصات، خصوصا و:" أن التأويل أداة معرفية قد يكون موضوعها الرؤى والأحلام، وقد يكون موضوعها الأفعال للإنسانية، وقد يكون موضوعها الأشياء، وقد يكون موضوعها أخيرا، النصوص اللغوية." (٢) دون أن يعني ذلك انتقاء العلاقات والتواصل بين هذه الظواهر الأخيرة فهي سياق متداخل العلاقات ونسق موحَّد البناء.

ومادام هذا العالم يشهد نوعا من التوحد والتماثل في العلاقات بين عوالمه، فإن النص الأدبي - باعتباره جزءا من سياقه وصورة أخرى لتركيبته الوجودية - هو:" توالي ... من الحالات SATETES ... الحالة المعلومية ... والحالة الانفعالية ... والحالة الاجتماعية ويأتي إنتاج النص وفهمه في صورة توال من الوقائع." (٣) مما يجعل النص في أفق مفتوح على التوقعات والتأويلات؛ فالنصُّ عالم متعدد العوالم والتراكيب ولا بد لعملية التلقي أن تكون من جنسه، حتى تكون قراءة فاعلة ومتفاعلة مع النص المقروء.

غير أن القراءة التأويلية قد يكون موضوعها الإنسان (أي الملتقى) كما كان موضوعها النص، وتكون أرضيتها التطبيقية طبيعة عملية التلقي بدل دلالة النص وموضوعه:" وهكذا فإن النص المحدد الذي وقف النقد التقليدي

إلى جانبه قد حل محله التلقي، ومع ذلك فليس هناك سببا للاعتقاد بأن مستهلك الأدب هو أكثر ثباتا من النص المتقلب." (٤) فكلاهما متحول ودائب في الحركة، ومتأثر بالوجود وفاعل فيه، وكما أن النص(٥) رغم وضوحه قابل لكل تأويل، فإن الناقد يصير حقلا لعملية التلقي يخضع لنفس الرهانات التي تحيط النص الأدبي المقروء؛ فهو قابل للقراءة وقابل للاختلاف، بل وقابل للغموض أيضا :" فالقارئ إذ يضع نفسه في حضور النص يدخل في لعبة تصيره لاعبا وملاعبا، قارئا ومقروئا، يستفز الموضوع بقدر ما يمتعه. لكن هذه اللعبة ليست دائما مبهجة ... ذلك أن هذا الابتهاج معرض لخطر اللعبة ذاتها." (٦) إن هذه النظرة التأويلية من شأنها أن تجسد واقع النقد العربي القديم وهو يأخذ صيغة اللعبة نفسها بين الناقد القديم والظاهرة الشعرية المقروءة؛ ذلك أن هذه اللعبة كثيرا ما كانت تفرز نتائجُها عن خضوع أحد الطرفين واستسلامه للآخر، غير أنه خضوع واستسلام آني سرعان ما تتجدد معه معالمُ تلك اللعبة بتجدد النقاد وتغير البيئات والأزمنة. حيث يصير النص الشعري قابلا للتلقي الجديد وتصير نتائج النقود السابقة قابلة - هي الأخرى - للنقد والاختلاف.

لذا يصير الناقد القديم قابلا للتعدد والاختلاف، حين يوضع موضعَ السؤال اتجاه نصّه المقروء /الشعر العربي القديم؛ من منطلق:" أن الذات القارئة فيه لا تقل أهمية عن الموضوع المقروء ويكشف بوضوح باهر عن أهمية طبيعة المعرفة التي تصل القارئ بالنص." (٧) غير أنها قراءة متأنية لا يسعها تجاوز وتخطي - وهي موضع السؤال القارئ - القاعدة والمجتمع /الجماعة، التاريخ والماضي /الواقع. وأثر هذه الجوانب في الدلالة والموضوع الشعري، لتنتهي أخيرا، وبشكل حتمي تمليه ضرورةُ التلازم المنطقي بين مكونات النص المقروء ومكونات الواقع من جهة، وبين ذهنية القارئ وطبيعة التفكير الجماعي الذي ينتمي إليه، إلى أثر هذه الأخيرة على الناقد المغاربي القديم.

البعد الإبداعي (٨) :

إن عملية تلقي النص الشعري تظل قاصرة ومنهكة بالتقليدية والاستهلاك المباشر للنص المقروء ما إن عَزلت جانب الإبداع عنها؛ ذلك أن محاولات الكشف والتخمين التي تكرسها آلية التأويل تظل محاولات يشوبها النقص والتقصير، إن هي لم تتوج بقيمة إبداعية تضاهي بها إنتاج النص المدرَك أو الواقع موقع القراءة والكشف؛ ذلك أن الإبداعية وإن ظلت طورا من الزمن حبيسة مؤلف النص، فإنها اليوم قد شهدت ارتباطا جديدا وأوثق من الأول فيما بين النص والقارئ؛ باعتباره رباطا متجددا بتجدد القراء وأحوالهم وعصورهم:" فالإبداع هنا هو معرفة تعتمد على ما يمكن للمرء أن يصنع على شكل من الفعل الذي يحاول ويختبر، من أجل أن يصبح الفهم والإنتاج شيئا واحدا." (٩) فالإبداع هو مرحلة نقدية متطورة تقترب إلى التفاعل الجسدي بالنص المقروء واحتواء مكوناته، من أجل صياغتها في نص إبداعي ثان يستمد جماليته ووجوده الفني من النص القارئ بدلا من المقروء، أي من الفعل النقدي ذاته بعد أن كانت الإبداعيةُ في ذلك تُستقطب من النص الشعري وحده، فلم يعد:" يتوقف الإيحاء على الباث، بل يجاوز القارئ الذي يثري الأثر المنقود بثقافته وإطلاعه وتأويله." (١٠)

فالتلقي المنتج هو الذي يثري العتاقة ويحرك السكون ويبدد القيود النقدية والإبداعية معا، فيصير هو ذاته نصا وواقعا متجددا؛ سرعان ما تختفي آفاقُه وتتوعر دروبه، في شكل أبعاد نصية مليئة بالفجوات والمفاجآت. وما دامت القراءة الجيدة بهذا المنظور هيَ المتفاعلة مع سياقاتها - شأنها في ذلك شأن النص الأدبي (المقروء الأول) - والتي تصلح أن تكون إبداعا ثانيا يمكن أن يُقرَأ ويحاوَر:" هذه هي "الشاعرية الجديدة" إمكانية إبداع جديد تفرض نوعا من التلقي الجديد، فالنص قام إبداعا على علاقات جديدة، ولابد للقراءة أن تقوم على مستويات جديدة تستجيب لغايات النص الجديد." (١١) وتخضع لسياقه

النصي والواقع المتجدد، لتصير قراءة فاعلة ومبدعة تصلح أن تكون حقلا للتلقي هي الأخرى .

لذا أضحى كل من النص المقروء /الأدبي، والنصُّ القارئ /النقدي ظاهرة نقدية تتصيد مواطنَ الجدة ومكامن التفرد، في الأشياء والوجود من جهة النص الأدبي، وفي النصوص الأدبية من جهة النص القارئ. غير أن هذه الجدة وهذا التفرد بقدر ما لهما من الحوافز والعوامل المؤيِّدة على ذلك، فإن هناك معوقاتٍ أخرى تعمل على النقيض.

أي أن الإبداع ذاته، من جهة النقد ومن جهة النص الأدبي، لا يخلو هو الآخر من جدلية الثابت والمتغير؛ أو الزمني الدائم والتزامني المتغير فيما يتعلق بالحركة النقدية في ربوع المغرب القديم.

فما حدة أثر هذا الجدل على الإبداع الأدبي (النص المقروء)، وعلى الإبداع النقدي (النص القارئ)؟ واستكمالا لجدلية التأويل، فما أثر كل من القاعدة والمجتمع والتاريخ؛ بكل ما يشتمل عليه مفهوم هذا الأخير من مدلولات (الماضي والواقع / الحاضر) في عملية الإبداع الدلالي والموضوعاتي في النص الشعري القديم؟ وكيف ساير النقد المغاربي نتائج هذا الجدل الإبداعي؟

- البعد السياقي التاريخي :

على المستوى التأويلي :

لقد كان التأويل النقدي مشروطا ضمن ما هو موروث؛ أي ضمن ما هو مصادق عليه تاريخيا وفق الحقب الماضوية للإبداع الشعري الأول. فهو (أي التأويل) يأخذ بُعْدَ التراث؛ ما دام التراث آحادي الأصل والاتجاه الزمني، فكل ما اندرج ضمنه وضمن القديم يأخذ الأبعاد نفسها حفاظا على خاصية الاتباع التي يكرسها كل من النص الشعري والنقدي التقليدين:" فالشعر عندهم يتجاوز كونه صرخة الذات البشرية وتعبيرها عما يختلج بداخلها؛ لأن يصبح ديوان

المجتمع وصورة من الثقافة المتسعة." (١٢) وامتدادا عضويا لطبيعة تفكيره وطرائق تعبيره وأنماط وجوده وسلوكه. فهو ضميرهم الحي النابض دوما بالأنا الجماعية؛ بكل ما تعنيه هذه الكلمة من تَوحُّد في المشاعر وتماثل في التعبير، فالنص الشعري لا يعدو أن يكون صرخة الأنا الجماعية من خلال غير أنه وفي المقابل - حيث تكمن ردة الفعل النقدي - يستقر مفهوم التاريخية أكثر؛ غير أنها تاريخية مقترنة بالواقع المتحول والدفق الزماني المندفع إلى الأمام، لا إلى الوراء حيث العتاقة والقدامة؛ فهي تاريخية الواقع لا تاريخية الزمن، لا تتمظهر إلا حيث يتمظهر التفاعل والاندماج بالواقع، بالمتحول، بالأمام، حيث تكشف رؤى العالم والأشياء والمعاني والأفكار من جديد، وحيث يصير القديم له قابلية القراءة والكشف من جديد، لا العيش بأطره وسياقاته العتيقة ودهاليزه البالية، فـ:" كلما بدأت مرحلة تاريخية عدنا إلى أدب الماضي، وجللناه في ضوء هذه المرحلة الجديدة وقامت في وجهنا أسئلة جديدة تحتاج إلى أجوبة عنها، وبهذا تكون الأسئلة المثارة دوما لا نهاية لها." (١٣)

لقد شكلت هذه الأسئلة التأويلية رجوعا نقديا منا إلى الموروث بشقيه الإبداعي والنقدي، من أجل الكشف عن غوامض النصوص وما يتعلق ببنياتها الدلالية وتركيباتها اللغوية والأسلوبية وأثر البيئة والسياق في تشكيلها، وما ينطبق على النصوص القديمة ينطبق أيضا على النصوص الحديثة؛ ذلك:" أن فهمنا للنصوص الأدبية - سواء تلك التي تنتمي إلى الماضي أم تلك التي تنتمي إلى الحاضر - عن طريق معايشة تجربة الحياة فيها، يؤدي بنا إلى فهم أفضل للماضي والحاضر معا." (١٤) وذلك من أجل فتح النص الشعري - قديمه وحديثه - على رحابة القراءة التأويلية، التي تحاول من خلال حركتها المرنة مع القاعدة البيانية واندماجها النسبي في الرؤية النقدية للمجتمع وتفاعلها مع حركة الواقع المستمدّ حركتَه من الماضي والحاضر معا، من خلال كل ذلك،

أن تتعامل مع الدلالة النصية بفاعلية الكشف والتنقيب الجديدين، مع محاولة التماشي مع المواضيع المستجدة سياقيا.

على المستوى الإبداعي:

لقد ساد مفهوم تاريخية الحكم وما ضوية الإبداع في النقد المغاربي القديم بشكل مكثر، مما وَجَّهه وجهة أحادية وأوقعه في إسار الأولية الزمانية والانبهار المفرط بالماضي، متناسين - إذا قصدنا النقاد القدماء - فاعلية الواقع وحركة الزمن المتجدد.

هذا الموقف النقدي شَكّل وجهة عدائية اتجاه الإبداع الشعري والنقدي معا، وأوقعه في اتباعية مطلقة للقوالب والنماذج الأدبية والنقدية السابقة، حيث صارت هذه الأخيرة مقياسا للجودة والرداءة ومعيارا نقديا ثابتا يلجأ إليه في كل طارئ نقدي، متناسيا في ذلك - أي الناقد الاتباعي - أن:" الشاعر إنسان كبير والناقد إنسان كبير، ويجب أن يكون كذلك فلا بد من المناظرة، وهو مبدع - حينئذ - بعمق أفكاره وجدتها وأصالتها فهو وحده المتفرد فيها." (١٥) والمبدع لها. ومعيار الجودة والرداءة محصورة في مدى جدة هذه الأفكار، وفي إبداعية طرحها وسموق جمالها؛ أي أن ما يتجاوزه النقدُ القديم (أو الاتباعي) هو "الإبداع"؛ كمظهر من مظاهر التفوق التي يتفرد من خلالها المبدعون فيما بينهم:"ومن هنا كان من الممكن للشاعر القديم زمنا أن يكون جديدا فنا، إذا كان يبدع ولا ينقل، وعلى العكس من الممكن للشاعر الحديث زمنا أن يكون قديما، إذا كان ينقل ولا يبدع." (١٦) ومن هنا يتلاشى معيار "الزمنية" والأسبقية الماضوية، ليحل محلها الإبداع كمعيار وحيد للجودة والرداءة.

وكلما تفاعل الشعرُ مع حركة الواقع وبرزت فرادتُه، في مقابل النصوص الإبداعية الأخرى من نفس الجنس، كان حافزا للنص الناقد أن يتفاعل هو

الآخر بالواقع وحركته فينقلب إبداعا آخر له فرادته وتميزه عن باقي النصوص النقدية الأخرى، ويبقى على عاتق "نقد النقد" أن يسلط الضوء ويوجه الكشف - بطريقة أشبه هي الأخرى بالإبداع - عن مواطن التفرد في النصين (الشعري والنقدي).

قاعدية البيان وشمولية الحكم (الاتباع):

لقد أفرز لنا الفكر الاتباعي نمطا إبداعيا ونقديا أحادي الوجهة، مستمِدًا في ذلك مشروعيته من الأولية الزمانية؛ التي مثلت له التراث الماضوي موروثا مقدسا تعجز يد المتأخرين من الشعراء والنقاد أن تطاله أيديهم. فالمتأخر زمانيا متأخر إبداعيا، حتى ولو أبدع وابتكر، فهو لا يعدو أن يكون نسخة من الماضي أعيد حَبكُها من جديد.

هذه الفكرة الاتباعية، نجد لها من الذيوع والانتشار والشمول في الحضارات والأمم الفاخرة ما يمنحها مشروعية الوجود والبقاء، فـ"لهوراس"(١٧) كلمة يقول فيها:" كان آباؤنا خيرا منا، وآباؤهم خيرامنهم" ونحن خير ممن سيأتون بعدنا، تلخص هذه الكلمة، إذا أعطيناها دلالة شعرية، وضعنا الشعري في الماضي وفي الحاضر إلى حد بعيد." (١٨) ووضعنا النقدي في ظل القاعدة البيانية الموروثة؛ كتكريس فعلي لسلطة الماضي والنموذج الشعري الموروث معا.

فنقدنا القديم غيَّب الذات الناقدة والمبدعة معا في " الما قبل"حيث القاعدة والماضي والجماعة التي تمثل - كلها مجتمعة - غياب الذات والإحساس الفردي في "الماقبل الجماعي"؛ الذي مثل النموذج الأمثل في الإبداع وحصره في تلك الأبوة الزمانية التي خلفت لنا إبداعا شعريا وتراثا لغويا، بل وقيما وعادات وأطرَ تفكير... يعجز الحاضر عن الإتيان بمثلها؛ لذا:" كانت الرحلة إلى البادية لتحصيل القاعدة والوقوف على اللهجات الباقية، وتحقيق صحة

النطق." (١٩) ذلك أن البادية رغم ما تمثله من بعد مكاني وطريقة عيش في مفهومها الأصلي المذاع والمنتشر، إلا أنها تمثل بعدا زمانيا تختزن فيه - بشكل سحري، وتعينها في ذلك ذاكرتها المكانية - الماضي البائد والمندثر، حيث تسرح فيها عقلية القديم وتمرح بطريقة القدماء، فهي الوريث الأوحد للأبوة الماضوية، والعودة إليها في التقعيد هو بمثابة العودة إلى الماضي نفسه.

ولعل هذا ما كان ذائعا في تراثنا النقدي وبشكل مستفيض وبالغ إلى درجة أثار فيها اهتمام وتساؤل كثير من الباحثين في هذا الميدان، وليس غريبا أن تتسع دائرة الفكر اليوناني في نقدنا المغاربي وهو ينهل جل مادته من البلاغة التي لم تكن بريئة هي الأخرى من هذا الإرث اليوناني البائد في القدم؛ فمقولاتها التقعيدية وأحكامها المنطقية القريبة من القياس(٢٠) والبرهنة جعل منها نسخة منقحة لذلك التراث الأجنبي، دون أن ننسى في ذلك أمر" المحاكاة" التي بني عليها الاتجاه النقدي(٢١) الفلسفي عند العرب، الذي نهل رواده جل مفاهيمه وقتذاك مما خلفه "أرسطو" وتأتي في مقدمة ذلك الجهدِ الفسلفي "المحاكاة"؛ باعتبارها معيارا نقديا جديدا يمكن أن تقاس به كثافة الصورة الشعرية:" فما كان من الأقاويل القياسية مبنيا على تخييل وموجودا فيه المحاكاة فهو يعد قولا شعريا، سواء كانت مقدماته برهانية أو جدلية، أوخطابية يقينية ومشتهرة أومظنونة." (٢٢)

فالصورة البيانية في ظل هذا الإرث لا تعدو أن تكون وجة مقارنة بين صورة في الذهن وصورة أخرى لها في الواقع؛ أي في عالم الحقيقة حيث ينتفي الخيال المرادف للكذب والباطل، فـ:"ليس للشاعر أن يحاكي ويتخيل في الشيء ما ليس موجودا أصلا، لأنه إذا فعل ذلك لم يكن محاكيا بل يكون مخترعا، (٢٣) فيركّب الكذبُ في قوله فتبطل المحاكاة لكذبها وهي موضع الشعر." (٢٤) وأداته الأوحد. ومادامت كذلك، فإن المطابقة بين الصورة المحكية والواقع شرط أساس لتحقيق الجودة الشعرية، عبر عنها النقاد بالبيان

والإفصاح وإخراج الأغمض إلى الأوضح، والإصابة والقرب في التشبيه... وقد تجمل أحيانا في "حسن البيان." (٢٥)

وتتجسد بذور الفلسفية الأرسطية عند "ابن رشيق" بشكل جلي حين يعرض لأصناف العلم على وفق ما قرره الفلاسفة دون أن يبدي رأيا في ذلك، وكأن الرجل متبن للفكرة في صمت خفي. يقول في باب فضل الشعر:" وقال بعضهم - وأظنه العباس الناشئ"(٢٦) العلم عند الفلاسفة ثلاث طبقات: أعلى وهو علم ما غال للفكرة عن الحواس فأدرك بالعقل والقياس؛ وهو علم الآداب النفيسة التي أظهرها العقل من الأشياء الطبيعية كالأعداد والمساحات وصناعة التنجيم وصناعة اللحون، وأسفل وهو العلم بالأشياء الجزئية والأشخاص الجسمية"(٢٧) والشعر طبعا يندرج ضمن الصنف الأول الذي يغيب عن الحواس فيدرك بالعقل والقياس؛ أي القاعدة ومسلماتها العلمية المسبقة، ليصير الشعر من قبيل الأعداد والمساحات ذات البعد التجريدي والإدراك الحسي، فلا يدرك إلا بالدليل والمراهنات العقلية، وكأن المحاكاة تتسرب إلى "ابن رشيق" في صمت خفي أيضا.

ومن خلال كل هذا، يتبين أن جل النقاد المغاربة الفلاسفة منهم واللغويين ينتمون إلى مدرسة تتبيه فيها ذات الناقد وفرديته وهي في صدد نهل معارفها من تراث أمتين (اليونان والعرب المشارقة)، وتنتمي إلى مؤسس كـ" قدامة " الذي أحكم القياد وأرسى الأسس ووحد الرأي ضمن فكر يقدس القاعدة، ويعلي من شأن البرهنة والأقيسة التي كُتب لها الذيوع في الفكر اليوناني.

ذاتية البيان / تعددية الرأي (التفرد):

... إنه محور ينبني على أساس رد الفعل للفعل الذي كرسته القاعدة من تثبيت للرأي وحد لفاعلية التلقي بعد أن مثله في ذلك جانب واحد في عملية التلقي الاتباعي، هو هذه الأخيرة (أي القاعدة)؛ بما ارتكزت عليه من عَلمنة

الشعر وعقلنة الإحساس ومَنطقة الصورة البيانية، فغدا كل شيء له علاقة بالشعر وبتلقيه ينبئ بالجمود والتحجر القاتلين لكل فعل إبداعي.

إن هذا التقوقع القاعدي الذي أسفرت عنه البلاغة والنقد العربيان أرسى نوعا من الأحادية في كل شيء؛ أحادية تستلهم وجودها ومشروعيتها من الماضي المزدهر، حيث النموذج المحتكّر في الإدراك والتصور وفي الرأي أيضا. إن هذا العنصر الأخير (أي الرأي) كان بمثابة نتيجة منطقية لذلك المسار الأحادي الذي كرسته النموذجية، حيث كان هو الآخر بعدا أحاديا تحتكره القاعدة لصالحها. فالفهم والتفسير خارج حدود القاعدة عُد في منظور النقد الاتباعي ضربا من العبث، ونوعا من الثورة والتمرد على الوحدة والشمولية في الرأي التي دعت إليها القاعدة ...

ولعل احتكار الرأي كان مبعثه الرؤية المادية والعلمية لطبيعة البيان الشعري عند العرب، وأنه قوالب وأشكال تملأ وتحشى بالصور بعيدا عن ذاتية المبدع؛ بكل ما تعنيه هذه الكلمة من شعور متوقد وعاطفة لاهبة بألطف الأحاسيس الإنسانية وأرقها وأنبلها على الوجود إطلاقا، وهذا مما لا شك فيه ... فلو أنهم رأوا غير هذه النظرة لما قعَّدوا البيان واحتكروا الرأي وجمَّدوا عملية التلقي.

فالشعر ينبعث انبعاثا قلبيا كلما اهتزت ذات الشاعر أو أثيرت دواعي الشعر فيها، التي:" إذا قامت في النفوس حركت القرائح، وأعملت القلوب."(٢٨) فيخرج منها مسترسلا حرا لا يقيده عقل ولا تحده في ذلك حدود القاعدة، فهو ظهور مفاجئ يعسر على العقل أن يَعقل حركته أو يحد دفقه، فـ:" الشعر مزلة العقول؛ وذلك أن أحدا ما صنعه قط فكتمه ولو كان رديئا... وهذه زيادة في فضل الشعر، وتنبيه على قدر حسن موقعه من كل نفس." (٢٩) كونه تعبيرا صادقا عن الذات في تأزمها الداخلي الذي لا تنوب عنه إلا لغة الشعر؛ ذات المسعى المتحرر من عِقال المادة ودرن الأرض ، إنها (أي لغة الشعر)

الجسر الموحّد بين ظلمة الذات وعالم اللغة المتشوف للنور، قال عبد الله ابن رواحه(٣٠) إن الشعر شيء يختلج في صدري فينطبق به لساني. (٣١) و"الشيئية" هنا تتزاوج بالهلامية والغموض يقصد "ابن رواحه" من ذلك أن الشعر هلامي غامض كالشيء المجهول حين تقول أنه شيء، هكذا مجرد شيء، فلا هو سماء ولا هو سكون ولا هو حركة، إنه مجرد شيء .

هكذا هو الشعر - في صدر "ابن رواحه" وكل الشعراء - متملص لا ينقبض، إنه يأخذ حركة الذات نفسها في خفائها وغموضها، وهو ما يجعل من إخضاع الشعر لحدود العقل والقاعدة أمرا أقرب إلى الاستحالة والوهم، ذلك:" أن للشعراء أغراضا أول هي الباعثة على قول الشعر، وهي تحدث عنها تأثرات وانفعالات للنفوس تكون تلك الأمور مما يناسبها أو ينافرها أو يقبضها أو لاجتماع البسط والقبض والمناسبة والمنافرة في الأمر من وجهين. (٣٢) " وهو ما يؤكد ذاتية الشعر ووجدانيته بعيدا عن العقل والمنطق؛ اللذين لا يقبلان كلية نقيضية في الآن ذاته .

فالعقل يصادق دوما على الوضوح وتبيان الحدود وفك المتلابسات، والمتناقضات من الأمور، بينما الشعر فهو على نقيض ذلك تماما؛ إنه يجمع البسط والقبض، والمناسبة والمنافرة، مما يحيل أرضيته إلى القلب، حيث المعقل الوحيد الذي تُدجَّن فيه متناقضات الوجود ومختلفات الأشياء. فالشعر - بذاتيته الرائعة في جوفه - متعال في فيضه عن درن الواقع وحسية الأشياء ومتعها، فـ:" النفوس لا تجود بمكنونها مع الرغبة ولا تسمح بمخزونها مع الرهبة كما تجود به مع الشهوة والمحبة." (٣٣) إنها (أي الذات الشاعرة) بتعاليها عن الواقع تتعالى عن كل ما يمت إليه بصلة. إنها تتسامى عن ملذاته صونا لذلك البعد الروحي الرحب والذاتي المتماوج بالتحرر...

والجوانب التي تثري النص تثري عملية التلقي أيضا، كما أن مُتنفّسات المبدع هي ذاتها متنفسّات المتلقي. والغموض آلية نصية يُنفّس من خلالها

المبدع والمتلقي عن دخيلته، إذ اتسعت الرؤيا والمعاناة وضاقت اللغة والمفردات. وفي طور النقد الاتباعي:" كان بعض أهل اللغة يأخذ على الشعراء أشياء من هذا الفن (الاستعارة) وينسبها فيه إلى الإفراط وتجاوز المقدار؛ (٣٤)" وذلك من منطلق أنه:" لم ينظر إلى الأشياء من حيث توعى فتحويها الأمكنة، بل من حيث تعيها القلوب الفطنة؛ (٣٥)" لأن في الغموض تجاوزا للواقع وتجاوزا للمألوف الكلامي، وهو حركة توظفها الصور البيانية من أجل الوصول إلى قلب المتلقي، فهو تجاوز نصي لهدف؛ يمكّن هذا الأخير من توطيد الرباط الذاتي بين المبدع ونصه وبين هذا الأخير ومتلقيه.

فالمتلقي لا يزال يحافظ على وجوده التأثري والانفعالي مع كل خاصية فنية تبعثه الصورة البيانية إلى الوجود أو الحقل النقدي، من ذلك الغموض والإيحاء والتجريد، وهي خصائص الصورة البيانية ذات البعد الإبداعي المتفرد؛ التي تعلو وتتسامى بنياتها التصويرية عن تلك الخصائص الكلاسيكية للصورة الاتباعية من وضوح وإنباء وحسية... فهذه الأخيرة تبين وتصرّح وتُقنع، والأولى تؤشر، فتوحي، فتُخيّل:" وجودة التخيل هي غير جودة الإقناع والفرق بينهما أن جودة الإقناع يقصد بها أن يفعل السامع الشيء بعد التصديق، وجودة التخييل يقصد بها أن تنهض نفس السامع إلى طلب الشيء المخيل والهرب عنه والنزاع إليه والكراهية له. (٣٦)" أي أن التخييل يغدو من جهة النقد حركة قلبية غير واعية إلى حد كبير، تحمل فيها نفس المتلقي إلى الأشياء حملا عفويا انفعاليا دون تَعمُّل للعقل أو تدبر في الحركة أو لجوء إلى قاعدة تحد الذوق وتؤطره ضمن الحدود المعيارية الموروثة...

أحادية المقصد في القراءة الشعرية (الاتباع):

ليس أمرا غريبا ولا من قبيل الصدق أن نجد لذلك الجدل، القائم بين الساكن والمتحرك من الأشياء وجودا وضمنيا في تلافيف النص الشعري؛ وذلك كانعكاس مباشر ومنطقي لما تعرضت له الذات الشاعرة القديمة من قيد

وكبح فرضه الواقع الجماعي، وهو يسعى إلى توحيد الرؤى الشعرية والنقدية وتوجيهها قسريا نحو الشمول والتوحُّد، وبين ما تتوق إليه الذات من تحرر وانفلات، حيث يكون في مقدورها أن تثبت وجودها المنسلب وتفردها المكبوح...

إن الاستجابة النصية لهذا الجدل الثنائي المتمحور بين الأنا والآخر، والذات والجماعة يمثلها الجانب الدلالي(٣٧) من النص أكثر ما يمثله أي جانب آخر منه؛ باعتبار هذا الأخير الحلقة الوسطى بين ما هو نقدي كاشف وبين ما هو دلالي مكشوف عنه، حيث تأخذ الدلالة النصية بذلك مسارا توتريا بين عملية التلقي حيث تكون مجرد استهلاك للنص أو منتجة له من جديد، وبين النص حيث يكون تصريحا وتغييبا للدلالة.

والملاحَظ في الأمر، أن الشعر العربي القديم قد أخذت نصوصه صبغة ذلك الجدل، فانقسمت بين نصوص مُنهكة بالتصريح والسفور الدلالي وبين أخرى مثخنة بالغموض والإبهام. هذا الانقسام النصي أفرز لنا بدوره انقساما آخر، شهده النقد المغاربي القديم في مساره القرائي بين مؤيد للتصريح ومعارض له:" لذلك فقد عني علماء النص بالمستوى الدلالي عناية كبيرة، حيث أنه يساهم في تلك الاستمرارية اسهاما فعالا. (٣٨)" ويضع النص الشعري قيد السؤال والمراهنة الجدلية بشكل مستمر، وملح على القراءة والتأمل والتنقيب عن البؤر الجدلية الكامنة فيه، وأثر كل من التشكيل اللغوي والأداء الصوتي في هذا الفحوى الدلالي، خصوصا وأن للدلالة ارتباطا وثيقا بما هو صوتي لغوي.

وهنا تتجسد إشكالية اللفظ والمعنى وأثر كل منهما في الآخر، وإلى أي حد ساقت فيه هذه النظرة النص الشعري بدءا بالتجزيء العضوي للوحدة اللغوية في النص، وانتهاء بتحديد وتجميد الدلالة النصية؟ وكيف سيقت كل من مفاهيم الغلو والمبالغة والانحراف، في ظل غياب كلي للسياق النصي، حيث تسود

بشكل إطلاقي ثنائية اللفظ والمعنى في شكلها المعجمي المنعزل عن النص؟ ولعل ما يبرر هذه التساؤلات أن:" الغلو والمبالغة ونحوها، كلها من الإفراط في الصفة، وهي مقاييس نقدية اختلفت نظرة النقاد إليها، منهم من يراها جيدة ومنهم من يراها رديئة، ومنهم من يقف في المنطقة الوسطى بين الجودة والرداءة. (٣٩)"

والدليل على اكتساح الجدل القائم بين ثنائية اللفظ والمعنى النصَّ الشعري القديم، هو سيادة النظرة الجزئية وشمولية التفكيك المعنوي لبنية النص، حيث يقوم فيه اللفظ بمعزل عن السياق اللغوي في النص، ويقوم فيه البيت كوحدة جزئية أخرى بمعزل عن السياق الكلي للأبيات، وقد صار هذا النمط من التفكيك معيارا للجودة لا يخالفه إلا متطفل على الشعر، يقول "ابن رشيق" مؤيدا في ذلك موقف التجزيء:" ومن الناس من يستحسن الشعر مبنيا بعضه على بعض، وأنا أستحسن أن يكون كل بيت قائما بنفسه لا يحتاج إلى ما قبله ولا إلى ما بعده، وما سوى ذلك فهو عندي تقصير، إلا في مواضع معروفة مثل الحكايات وما شاكلها، فإن بناء اللفظ على اللفظ أجود هناك من جهة السرد(٤٠)." وكأن "ابن رشيق" جعل الخاصية الوحيدة والأكثر تمييزا للشعر هو هذا النمط التفكيكي لجزيئات النص الشعري، فلا يكون النص جيدا (إلا إذا قام فيه اللفظ بنفسه في الإبانة والتوضيح بمعزل عن السياق العام للعمل الفني، ولذلك عُدت كل لفظة لا تقوم بنفسها غريبة مستهجنة.

فالغموض في النقد المغاربي القديم لم يُستهجن إلا من هذه الزاوية التي حصر فيها اللفظ كبنية دلالية لا تقوم إلا بنفسها، فتغييب ما للسياق من دور في تفعيل الدلالة وتكثيف إيحاءاتها، قد أحال الغموض إلى ظاهرة مستهجنة(٤١) لا يتسقط فيها إلا النص الرديء:" وبهذا ينفي النقاد العرب أن يكون التعقيد والتعمية(٤٢) مما يكسب المعنى غموضا مشرفا له وزائدا في لفظه، كما يتوهم - خطأ - من يعتقدون أن الكلام إنما يحمد إذا لم يكن قريب المنال في

الفهم."(٤٣) وإنما شرف المعنى في وضوحه وقرب مناله وسهولة امتطائه؛ ذلك أن التعقيد والتعمية عجز في القريحة الشعرية وفقر في القاموس اللغوي، يلجأ إليهما الشعراء، تعويضا للنقص وإيهاما للمتلقي، فـ:" يدعون السليم من المعنى إلى السقيم ويرون الفائدة حاضرة وقد أبدت صفحتها وكشفت قناعها، فيعرضون عنها حبا للتشوق وقصدا إلى التمويه وذهابا في الضلالة."(٤٤) وكل ذلك مبعثه تحكيم السياق للفظ وإخضاعه له، أي تحكيم الكلي العام للجزء المُبعَّض، مما بعث إلى الوجود النقدي لدى المغاربة القدامى موقفَ الرفض لكل غموض يحتويه النص الشعري أو انفتاح دلالي يفرزه هذا الأخير. والمقصد في ذلك هو البيان والوضوح من جهة، والأحادية والتقوقع في الدلالة من جهة أخرى.

اللغة الشعرية /تخوم معرفية وآفاق دلالية:

لقد مرَّ النص الشعري القديم بمراحل نقدية جعلته يلتصق حينا بالمنطق وحدوده العقلية وحينا آخر يلتصق بالنثرية ودلالتها الحرفية؛ وكل ذلك كان دافعه البحث عن سبيل يضمن للنص الشعري وضوحه وبساطته المألوفين من جهة، وأحادية التلقي وشمولية الفهم من جهة ثانية...

غير أن حقيقة الشعر غالبا ما تأخذ سبلا ملتوية ومفاهيم متعددة للوصول إلى طبيعته الحقيقية؛ فهو عالم لغوي خبيئ بالمعالم والأطر التي تشكله، كما أنه مثخن بالدلالات والرؤى والأحاسيس الإنسانية، فحقيقته النصية في حالة فرار دائمة، لا تسلم قيادها في يسر ولا تفتح فضاءها في تأمل وإدراك سريعين؛ لذا كانت حقيقة الشعر العربي القديم في حالة من الغموض والسديمية، أحالته إلى فوضى من التعدد والاختلاف في شأن طبيعته الحقيقة رغم جلاء الطابع الوجداني عليه وانبجاس الصدى الإنساني الماكث فيه، برغم ذلك فقد أحيلت جسديته إلى حالة من النثرية المهترئة؛ والوضوح السافر والمنبئ بالعقلنة وحدود المنطق الضيقة وحرفية الواقع الشاحبة؛ إنها حالة أشبه

بالنزوح الذاتي للشعر إلى حيث لا شعر ولا ذات ولا وجدان، رغم:" أن منطق "المنطق" لا ينتج شعرا عظيما، فالمنطق لصيق بعالم مطمئن له يقين بذاته وبوجوده والشعر عالمه القلق والتوتر ولا يكف عن السؤال والتساؤل، وينوشه دوما "التوجس" من منطق المنطق. (٤٥)" الذي لا يتواءم وفاعلية الحركة المتمردة والعابثة التي تسلكها لغة الشعر في مقابل لغته؛ أي في مقابل لغة المنطق الساكنة في مَهل والمتململة في رغد من السكون ويقينية المآل والوصول، والمفعمَة بفاعلية التوحد والتماثل في الموقف، وفي الدلالة، وفي القراءة أيضا.

ومن هذا المنطلق تتأسس نظرية الدلالة في الشعر العربي القديم؛ فهي تجميع للمعارف والتصيورات واستلهام للنصوص ورصد للدلالة القديمة، كما أنها احتواء إبداعي جديد وتشكيل مستمر للرؤى وإبداع جديد للدلالة. وفي هذا كله تحريك لفاعلية النص وتوجيه لحركته نحو التعدد والاختلاف، وكأن مسيرة الشاعر المضنية في تثقيف القريحة واحتواء المعارف إلى جانب حركة النص الشعري ذاته وهو يمتزج بالنصوص والرؤى السالفة، كان له الأثر الكبير في توجيه الدلالة نحو هذا المنحى النقدي المتعدد.

وعلى هذا الأساس كان غرض التجاذب القوي للرؤى والمعارف في النص الشعري، لقد وجه البنية الدلالية فيه إلى نوع من الحركة المستديمة التي تعجز الألفاظ والصياغات الشكلية على احتوائها جملة؛ الأمر الذي يبطل خاصية التطابق بين المبنى والمعنى ويعطل آلية التصريح المباشر فيه يقول "قدامة":" فبنية هذا الشعر على أن ألفاظه مع قصرها قد أشير بها إلى معان طوال."(٤٦) والأصل في ذلك عند "ابن رشيق" - مؤكدا مذهب "المرزوقي" و"قدامة" - أن:" الشعر إلا أقله راجع إلى باب الوصف، ولا سبيل إلى حصره واستقصائه، وهو مناسب للتشبيه مشتمل عليه وليس به، لأنه كثيرا ما يأتي في أضعافه ، والفرق بين الوصف والتشبيه أن هذا إخبار عن حقيقة الشيء وأن

مجاز وتمثيل." (٤٧) فالشعر وصف؛ والوصف هنا مقترن بالمجاز و مثيل، ليكون بذلك تأشيرا عن بعد حقيقة الشيء وتملصها عن الإدراك، و ى إخبارا وتقريرا عن حقيقته واستقصاء لها كما هو الحال في التشبيه.

صف المجازي هنا يكتفي بالتلميح الإشاري من منطلق أن اللغة ضيقة مد ة، والمعاني عالم فسيح ورحب لا يسع حدود الألفاظ والمفردات أن تحذ فقه المطلق؛ وذلك راجع إلى أن:"حكم المعاني خلاف حكم الألفاظ لأن المع ، مبسوطة إلى غير غاية، وأسماء المعاني محصورة معدودة، ومحصلة محدر ." (٤٨) وكما يعجز المحدود من الأشياء أن يحتوي المطلق منها فكذلك هو د ن الألفاظ بالنسبة إلى معانيها؛ إنها في عجز مطبق على احتواء الدفق المنهم للدلالة الشعرية. والحديث عن الألفاظ يجرنا بشكل عفوي إلى الحديث عن الن من جانبه الشكلي، حيث تكون صياغته الشكلية للنص هي الأخرى عاجزة ن الاحتواء الكلي والنهائي للدلالة النصية أيضا...

ويبد أن النقد المغاربي يُجمع في أغلبيته على الاعتراف بإطلاقية المعنى ومحدود اللفظ، مما يجعل من احتمالية الدلالة أمرا واردا مشروعا بين النقاد من جهة، وبين المبدعين الشعراء من جهة أخرى، ويعتبر هذا الإجماع الكلي نزولا حت ا إلى حقيقة النص الشعري وطبيعته الدلالية المتشابكة الأبعاد والرؤى؛ والتي تستمد مشروعية وجودها من النص الشعري القديم.

المستو ى الموضوعاتي:

الشعر مطبوع، والبكائية الطلية (الاتباع):

لقد شهد تراثنا النقدي المغاربي مسارا نقديا حافلا بالجدل والتضارب والتباين في الرؤى والمواقف اتجاه الظاهرة الشعرية الواحدة، ولعل السبب الرئيس الذي أثرى مناحي هذا الاختلاف يعود بشكل تدريجي إلى طبيعية النظرة الوجودية والفكرية؛ ذات المنحى المزدوج والمتعارض مع العالم

والذات معا؛ ذلك أن التحول والتغير السريعين اللذين تشهدهما جسدية الأشياء وأطر التفكير ومناحي الحياة الاجتماعية والثقافية، ولّدت بشكل عفوي توقا ذاتيا إلى الثبات والتأصيل لكل شيء من شأنه أن يمت بصلة أو سبب إلى مقوماتها الروحية من لغة وفكر وأدب. وكان هذا الأخير هو مربط الفرس الذي تضاربت حوله رؤى النقاد وانقسمت على إثره ذوات الشعراء، بين مؤيد للقديم ومحاك له في موضوعه وشكله، وبين التمرد عليه والاشرئباب إلى كل جديد في الشكل والموضوع أيضا.

والتراث بهذا المفهوم مَدٌّ ماضوي زاحف، يحمل أخطاء المفاهيم ومفاهيم الأخطاء، وكلاهما تلقّيا القبول من الذات العربية لاستحكام التراث في ذاتها وانبعاثه فيها انبعاثا فطريا، يقابل منشأ المفاهيم وبداية الإدراك. فالقبول والرفض هنا قبول ورفض تراثي للأشياء والمفاهيم، وما على الذات إلا استيعاب التراث لاستيعاب مفاهيم الأشياء ومعايير القبول والرفض معا، فقد:" كان أحق الأشياء بأن يميل الناس إليها أو ينفردوا عنها، الأشياء التي فطرت النفوس على استلذاذها أو التألم منها أو حصل لها ذلك الاعتياد، وجب أن تكون أعرق المعاني في الصناعة الشعرية... وكانت نفوس الخاصة والعامة قد اشتركت في الفطرة على الميل إليها أو النفور عنها." (٤٩)

وما دامت العرب قديما قد فُطرت على بدواة الطبع وحب ذكر النساء والحنين إلى الديار، فإن الشاعر المتأخر لا يسعه إلا:"..طريق أهل البادية، ذكر الرحيل، والانتقال، وتوقع البين والإشفاق منه وصفة الطلول والحمول والتشوق بحنين الإبل... ولا يعدون النساء إذا تغزلوا ونسبوا." (٥٠) ولهذا فالديار والذكرى والحنين، كلها تَشوُّفات قلبية إلى الماضي المندثر والزمن البالي، الذي يحفظ بقاءه كناموس ماضوي يضرب بارقة الجبين ويعلو على أفق الذكرى مؤشرا ذاتيا على لحظة الفراق والتشظي الروحي؛ حملا للذات إلى الاستذكار وتهييجا لذاكرتها الشعرية؛ ذلك أن:" ... استعراض الأماكن

المذكورة هنا يراد به إشارة الماضي، حيث يمثل كل مكان مجموعة من الذكريات العزيزة، فهو أشبه بتلك المناظر التي تمر بخيال الحالم كلما عاد بذاكرته إلى الماضي." (٥١)

وعلى ضوء ما تقدم يغدو الشعر والتراث لصيقين ببعضهما مُتَّحدَين في حقيقتهما، كما تغدو الذات العربية هي الأخرى ذاتا ماضوية يحملها التوق الدائم إلى التراث والماضي والعتاقة، حيث مبدأ الأشياء والتأصيل المبدئي للمفاهيم والرؤى والتصورات، والتي علقت بها الذات لإلفها الدائم لها ولوجودها المستمر إلى جانبها منذ الأزل:" فمال الناس إلى ما عرفوه ، وعلقت نفوسهم بما ألفوه، فتهادوا شعره وأغلوا سعره." (٥٢) هذا الإلف حوَّل الشعراء إلى مقلدين لا يستطيعون أن ينشئوا نصوصهم خارج العرف الإبداعي، وما اعتاد عليه الذوق العربي، و:" منهم من سلك مسلك الشعراء اقتداء بهم واتباعا لما ألفته طباع الناس معهم كما يذكر أحدهم الإبل ويصف المفاوز على العادة المعتادة، ولعله لم يركب جملا قط ولا رأى ما وراء الجبانة." (٥٣) فالشاعر - وهو تحت وطأة التراث - لا يستلهم عناصر إبداعه وموضوع شعره من الوجود الطبيعي له، بل يستلهمها من الداخل حيث تختبئ جل النصوص رصيدا ومعينا ينهل منه الشاعر إيحاءاته الوجدانية... إنه لا يفتأ في محاورة ذاته المبدعة، حتى يستحضر التراث النصي المخبوء في ذاكرته بعوالمه وصوره الطبيعية المندثرة.

ووفق هذا المنظور، يمكن أن نقول أن النقد المغاربي القديم قد فرض نوعا من الحركة الاتباعية على كل من الإبداع الشعري وتلقيه تماشيا مع صنوه المشرقي، وقد بدأ هذا المسار الاتباعي يكرس وجوده من تلك النظرة الطفولية إلى التراث، والتي رَسَّخت وجوده ترسيخا فطريا أحالت معه كل شيء خارج عنه في دائرة الرفض والتهميش. وكانت "الماضوية" في ذلك قد ساهمت إلى حد كبير في ترسيخ مفهوم الرواية والتلقين الجماعي لمبادئ الشعر والتنميط

القبلي للنموذج للشعري، تحت ما اصطلح عليه بعمود الشعر الذي مكن له "المرزوقي" من قبل.

الشعر المصنوع، وغياب الطلل (التفرد):

إنه لمن البديهي أن تتموضع الذات وتتشكل حيث يتموضع وجودها الزماني والمكاني، كما أنه من الطبيعي أن تكون هذه الأخيرة - أي الذات - صورة من هذا العالم المتماوج وامتدادا عضويا لكليته المشيأة، في حركته وسكونه وفي تحوله وثباته. وما دام هذا الأخير - أي العامل السياقي - دائبا في الحركة والتحول والتغاير المستمر، فإن الذات تعرف المسار نفسه حركة وتحولا وتغايرا؛ إنها تمثل حركة رد الفعل، فبقدر حركة الواقع وفعله يكون رد فعل الذات وحركتها أيضا.

ومن هذه التماسية الحادة بين الذات وواقعها المُشيَّأ، تتعطل تدريجيا النزوعية الذاتية إلى التراث والماضوية؛ لأن فاعلية الواقع هنا - بحركيته المادية - أشد مراسا وفتكا وتأثيرا من التراث وفاعليته الماضوية المجردة؛ ذلك أنه:" مع التسليم بصحة قضية تواجد التراث والصدور عنه كضرورة فنية يظل الواقع هنا فارضا نفسه بصورة قابلة للجدل والمناقشة؛ باعتباره ضرورة أخرى توازي الأولى وتتفاعل معها وتدعمها، وتضيف إليها أبعادا جديدة متميزة." (٥٤) ويغدو الواقع أكثر التصاقا بالذات والتحاما وتفاعلا بوجودها الآني حين تكون هذه الأخيرة - أي الذات - مبدعة، شاعرة بوجودها الذاتي وتموقعها الآني، الذي يملي عليها ضرورة النزوع المرتهن إلى الحاضر الإبداعي بعيدا عن سطوة وإملاءات التراث المندثرة وسياقاته الموضوعية المتلاشية زمانيا.

وواضح جدا أن في هذا الطرح الواقعي للشعر دعوةً ضمنية من النقاد القدامى - عموما بما في ذلك النقاد المغاربة - إلى تلبس الشاعر بلحظة الإبداع

الشعري واندماجه الفعلي مع سياقه الواقعي، الذي يمثل نقطة الارتكاز المادية للإبداع ومنطقة إثراء رئيسة للصور والدلالات الشعرية؛ نظرا لما للمدرك الحسي من تأثير إيجابي في تهييج عملية الخيال الشعري، إضافة إلى كونه يمثل واقعية الفحوى وحقيقة الإحساس والشعور؛ ذلك أنه:" بما يقتضي كون الشيء على الذكر وثبوت صورته في النفس أن يكثر دورانه على العيون ويدوم تردده في مواقع الأبصار، وأن تدركه الحواس في كل وقت وفي أغلب الأوقات... لذلك قالوا: من غاب عن العين قد غاب عن القلب." (٥٥) لما للوجود العياني من أثر في تشكيل الإحساس وتوجيه المواقف والرؤى والتصورات للأشياء والوجود والمعاني معا، وكل تغير أو تحول يطرأ على جسدية هذا العالم - بمدركاته الحسية وعوالمه المشيأة - يطرأ بالضرورة على الرؤى والتصورات والمعاني؛ لأن:"... المعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان؛ فكل شيء له وجود خارج الذهن فإنه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه." (٥٦) وهكذا هي حركة الشعر المحدث مع حركة العمران التي ذاع انتشارها في العصر العباسي، فقد كان شعرهم البديعي ذو الحلية اللفظية والزخرف الشكلي من جنس ذلك الزخرف العمراني الذي شاع وانتشر وقتئذ...

ومن هذا المنطلق السياقي، يتبين لنا جليا كيف كانت القصيدة المحدثة تستقي موضوعاتها من واقع التجربة المعيشة، ومن مبدأ أن كل شيء خارج عن الواقع وعن التجربة الذاتية للشاعر هو خارج بالضرورة عن واقع القصيدة المحدثة، بل وبعيد كل البعد عن الموضوعات التي سعى الشاعر المحدث إلى إدراجها في نسقه الشعري، وضمن الراهن الإبداعي المعيش:" ومن هنا كان كل من يقرأ هؤلاء يحس بفوارق شديدة بينهم وبين آبائهم في الجاهلية، فهم من إحساس جديد، إحساس مترف عاش أصحابه عيشة متحضرة لا تتصل بشظف العيش ولا بخشونة الحياة." (٥٧) ومن ذلك كان شعرهم

تجريبيا محضا. فنظام البديع والجنوح المسرف إلى الصياغة الشكلية في هذا الشعر مثلا، لم يكن نتيجة مباشرة لذلك الإلحاح النفسي على التميز والتفرد، كما لم يكن دافعه الخروج المُتقصَّد والإباحي عن الجماعة وفقط، وإنما جاء أيضا صورة عفوية لذلك العصر الذي صار فيه الاهتمام بمظاهر الأشياء وزخرفها ضرورة حضارية لا بد منها.

لذا فإن المتلقي الذي كانت تستهويه أوصاف المرأة وذاكرها المبثوثة في ثنايا القصيدة القديمة، قد صار أمرا عارضا بالنسبة إليه، بعد مضي زمن تحولت فيه مباهج الحياة وتعددت ألوان الحضارة فيها. فهو الآن يتوق إلى شعر جديد تتضوأ منه مغريات أخرى غير المرأة ؛ذلك أن هذه الأخيرة لم تعد لها منزلة - وإن كان حضورها هو الآخر ضروريا - أمام القصور الفاخرة والرياض الغناء، والخمرة وما تثيره من متعة ونشوة أيام السمر، حيث تستحيل هذه الأخيرة؛ إن اندثر وجودها وزالت متعتها وانقضى زمنها، أطلالا هي الأخرى، تنوح على الرفاق والنديم وساعة السكر الغابرة... بدل البكاء على المرأة والربع والخيام، ويعلو شأن الخمرة في الشعر العربي إلى الدرجة التي تصير فيها البكائية الخمرية ذات منحى تقديسي في ذات الشاعر، يمنع عليه نية الإعراض عنها وإبطال استحضارها الدائم في مقدمات قصائده، حتى وإن ووجه كما ووجه المتغزلون - من قبل في ذلك - بالأعراف وسلطة القبيلة والمجتمع. (٥٨)

وعلى ضوء ما تقدم نخلص إلى القول، بأن الشعر الجيد في نظر جل النقاد المغاربة، هو الذي يغدو صورة صادقة عن ذات مبدعه، كما يكون حاملا لبعض خصائصه الفنية المتميزة، والشاعر الجيد هو الذي يحمل في إبداعه إخلاصا لذاته وليس للآخر، أو لحساب فترة زمنية سابقة عليه أو تجربة غريبة عنه. وعملية التلقي المتفردة أو الفاعلة هي التي تتصيد هذا التفرد الإبداعي في الشعر. وتؤيد النبذات الذاتية التي فيه. وتسير في الواقع سيرا احتذائيا، وتربط

بين أنماط التعبير وأنواع سيقاتها المنتجة لها. ومادام التعبير الأدبي لا يعدوا أن يكون صورة للذات وللواقع، فإن ما اشتهر به الأوائل وتفوقوا فيه، ليس بالضرورة ما اشتهر به المتأخرون وتفوقوا فيه أيضا، فلكل عصر أداءاتُه التعبيرية، ولكل شاعر طريقته الخاصة في الوصف .

بعد هذه الجولة النقدية المتواضعة مع النقد المغاربي القديم، نستطيع أن نقول أنه قد بين لنا ولو نسبيا دور الناقد المغاربي في تفعيل الحركة النقدية المغاربية، وكيف أنه تمكن بحسه النقدي وذوقه الفني من الفصل في كثير من الأمور النقدية والأدبية، ظلت طورا من الزمن جيسة الصمت المقيت والسكون المستميت خصوصا فيما يتعلق بماهية البيان العربي، وأطر الدلالة الشعرية، ومكونات الموضوع الشعري .

وهي كما رأينا موضوعات هامة وخطيرة انقسم حولها النقاد المشارقة واختلفت وجهات نظرهم فيها، فجاء الناقد المغاربي بفكر تلفيقي حاول من خلاله جمع هذا الشتات الجدلي وربأ هذا الصدع النقدي الذي كاد يصيب الحركة النقدية بالموات المستديم.

ويبدو أن الناقد المغاربي كَرَّس هذا الجهد العظيم - الذي حاول من خلاله تثبيت الأصول وتجديد الأفق، أي تثبيت المنطلق وتفعيل المسار - تحقيقا للتميز الذي سُلِبَه طورا من الزمن كان من خلاله مجرد ناقد يحوك القيم في جهد آلي يفتقر إلى التميز والتفرد؛ وهي في الحقيقة نظرة سلبت وجوده النقدي الحقيقي، والدور الفعال الذي لعبته الحركة النقدية المغاربية - في عمومها - في تشييد هذا الصرح المضطرب، وتثبيت تلك المرجعية النقدية المتماوجة بين الأصل العربي والوافد اليوناني والمثخنة بالرؤى والأفكار المتباينة، وربط الأجيال النقدية في إطاريها الزماني والمكاني.

إنه جهد لا يمكننا - ونحن في صدد البحث عن مظانه - إلا الاعتراف بنتيجته الحضارية المثمرة؛ التي لولاها لذهب الكثير من فكر هاته الأمة وبقي حبيس الطي والنسيان...

المراجع

١- التأويل : الأول : الرجوع ، آل الشيء يؤول أولا ومالا : رجع وأول إليه الشيء : رجعه ألت عن الشيء : إرتدت ...والمراد بالتأويل :نقل ظاهر اللفظ عن وضعية الأصلي إلى ما يحتاج إلى دليل أولاه ما ترك ظاهر اللفظ " ينظر : (ابن منظور : لسان العرب ، دار صادر للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ، د ت ، [مادة : أول]).

٢- نصر : حامد أبو زيد : النص السلطة الحقيقية ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء – بيروت – المغرب الأقصى ، الطبعة الأولى، ١٩٩٨م ص ١٦٨ .

٣- روبرت بوجراند : النص والخطاب والإجراء ، ترجمة د . تمام إحسان، عالم الكتب ، القاهرة – مصر . الطبعة الأولى : ١٩٩٨م . ص ٩٢ .

٤- روبرت هولب : نظرية التلقي ، مقدمة نقدية ، ترجمة عز الدين إسماعيل، النادي الأدبي الثقافي ، بجدة السعودية ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٤م ، ص ٣٤٠ .

٥- النص : رفعك الشيء . نص الحديث نيصه نصا : رفعه . وكل ما أظهر فقد نص ... ومنه منصة العروس . وأصل النص أقصى الشيء. وغايته ... وفي حديث هرقل : ينصهم أي يستخرج رأيهم ويظهره . " [اللسان (مادة : نصص)] ... ومن ذلك فأصل " النص " من حيث جذره اللغوي يعني الوضوح والظهور .

٦- زمام عائشة : خريف البطريك لـ:" غابريال قارفيا ماركيز " قراءة في ضوء جمالية التلقي ، رسالة الماجستير مخطوط ، بمعهد اللغة العربية وآدابها ، جامعة وهران السانية ، السنة الجامعية ٢٠٠-٢٠٠١م ، ص ١٥ .

٧- د.وهب أحمد رومية : شعرنا القديم ونقدنا الجديد ، مجلة عالم المعرفة، ع : ٢٠٧ ، الكويت ، مارس ١٩٩٦م، ص:٢٣.

٨- بدع الشيء يبدعه وابتدعه ، أنشأه وبدأه ، وأبدعت الشيء : اخترعته لا على مثال ، والبديع : المبدع ، ص ٢٣. والبديع من أسماء الله تعالى لإبداعه الأشياء وإحداثه إياها ، وهو البديع الأول قبل كل شيء والبديع الجديد [اللسان (مادة :بدع)] والبديع من أسماء الله تعالى لإبداعه الأشياء وإحداثه إياها ، وهو البديع الأول قبل كل شيء والبديع الجديد [اللسان (مادة :بدع)]

٩- روبرت هولب : نظرية التلقي ، ترجمة عز الدين إسماعيل ، ص: ٨٨.

١٠- د. عدنان حسين قاسم : التصوير الشعري ، رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، الدار العربية للنشر والتوزيع ، دار النصر ، مصر ، ٢٠٠٠م، ص : ١٤٩ .

١١- د. عبد الله محمد الغداسي : تشريح النص ، مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة ، دار لطليعة ، بيروت ، لبنان ، الطبعة الأولى، سبتمبر ١٩٨٧م ، ص : ٣٧ – ٣٨ .

١٢- محمد عبد العظيم : في ماهية النص الشعري ، إطلالة أسلوبية من نافذة التراث النقدي ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٤ ، ص ١٤ .

١٣- محمود السمرة : النقد والإبداع في الشعر المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، الأردن ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٧ ، ص :١٩ .

١٤- نصر حامد أبو زيد : إشكاليات القراءة وآليات التأويل المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء-بيروت ، المغرب ، الطبعة الخامسة ، ١٩٩٩م، ص: ٢٨ .

١٥- علي جواد الطاهر : مقدمة في النقد الأدبي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، لبنان ، الطبعة الثانية ، ١٩٨٨ ، ص ٣٤٩ .

١٦- محمد زكي العشماوي : موقف الشعر من الفن والحياة في العصر العباسي ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ، ١٩٨١م ، ص: ٢٣٢ .

١٧- لهوراس (Horace) : (٠٥ - ٨ ق.م) ، شاعر وناقد لا تيني معروف ، اشتهر بقصيدته المشهورة "فن الشعر "أول من ترجم فن الشعر "هو الدكتور محمود غول ، لكن ترجمته لم يكتب لها ، الذيوع والانتشار ؛ لأنها لم تنشر في كتاب مستقل ، ثم قائم الدكتور " لويس عوض بترجمتها ونشرها في كتاب مستقل ، وهي الترجمة المعروفة والمشهورة ، ينظر : (هوراس : فن الشعر : المدخل ، ترجمة د.لويس عوض ، الطبعة الثالثة الهيئة المصرية للكتاب ، ١٩٨٨م ص: ٦-٢٢)

١٨- أدونيس : زمن الشعر ، دار العودة ، بيروت ، لبنان ، الطبعة الثانية ، (١٩٧٨م) ، ص : ٣٥ .

١٩- نجيب محمد البهيتي : تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري ، دار الفكر ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، مصر الطبعة الرابعة، (١٩٨٧م)، ص :٢٠٢.

٢٠- قاس الشيء : يقيسه قيسا وقياسا ، واقتاسه وقيّسه : إذا قدر على مثاله ،وتقايس القوم : ذكروا مآربهم ، وقايسهم إليه : قايسهم به، وقايسه إلى كذا: سابقه [اللسان (مادة : فنيس)]

٢١- مثل هذا الاتجاه : حازم القرطاجني " وابن البناء المراكشي "و "السلجماسي " وغيرهم ممن نهل من الفلسفة معارفه .

٢٢- حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأداء ، ت ، محمد الحبيب بن الخوجة ، دار العرب الإسلامي بيروت ، لبنان ، الطبعة الثالثة ، (١٩٨٦م) ، ص : ٦٧.

٢٣- الاختراع من اخترع الشيء أي ارتجله الخرع بالتحريك والخراعة : الرخاوة في الشيء ، ومتع قبل لهذه الشجرة الخروع لرخاوته ، وقيل الخروع : من نبات قصيف ربان منن شجر او عشب وكل ضعيف : رخو وخرع وخريع ، .[(اللسان (المادة : خرع)].

٢٤- ابن البناء المراكشي ، ابو العباس أحمد ابن عثمان : الروض المريع في صناعة البديع ، تحقيق رضوان بن شقرون دار النشر المغربية ، الد ار البيضاء، المغرب ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٥ ، ص : ١٠٣ – ١٠٤ .

٢٥- حسن البيان هو المنطق الفصيح عما في الضمير ، إنما سمي هذا النوع بحسن البيان لأنه عبارة عن الإفصاح عما في النفس بألفاظ سهلة بليغة وبعيدة عن اللبس من غير حشو ممستغنى عنه يكاد يستروجه حسن البيان ويغطي واضح البيان ، ينظر (العلوي ، يحي ابن حمزة : الطراز التضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز ، مطبعة المقتطف القاهرة ، مصر ، ١٩١٤م ، ٩٩/٣) .

٢٦- هو عبد الله بن محمد بن شريس الأنباري، ويلقب بالناشئ الأكبر والكبير من كبار المتكلمين ، وأعيان الشعراء وكان قوي العربية والعروض، أدخل على القواعد الخليل شبها ، سكن ، دهامات سنة ٢٩٢هـ ، ينظر : (بن خلكان وفيات الأعيان وأنباء وأبناء الزمان ، تحقيق د إحسان عباس ، دار ثقافة ، بيروت لبنان (١٩٧٢) (٣ / ٩١) .

٢٧- ابن رشيق ، أبو الحسن القيرواني الأزدي : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد دار الجيل للنشر

والتوزيع والطباعة ، بيروت ، لبنان ، الطبعة الخامسة ،(١٩٨١م / ٢٥/١)

٢٨- المرزوقي أبو علي أحمد بن محمد بن الحسين ، شرح ديوان الحماسة، ت، أحمد أمين ، وعبد السلام هارون ، لجنة التأليف والترجمة والنشر القاهرة ، صر ، الطبعة الثانية (١٩٦٧) ، ١٢/١.

٢٩- ابن رشيق : العمدة ، ١/ ١٢.

٣٠- أبو محمد ، عبد الله بن رواحة بن امرئ القيس ، من بني مالك بن ثعلبة بن كعب بن الخزرج ، شاعر "أنصاري " وصحابي جليل مشهود له بالثقة والتقوى ، شارك النبي صلى الله عليه وسلم في نعظم غزواته ، واستشهد في غزوة موته بين المسلمين والروم عام ٨هـ ، ينظر (الجمحي، محمد ابن سلام " طبقات مخول الشعراء ، إعداد اللجنة الجامعية لنشر التراث العربي) دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ، د ت ، ص : ٥٤ ــ ٥٥) وينظر : (ابن عبد ربه الأندلسي ، أبو عمر أحمد بن محمد : العقد الفريد ، تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين وإبراهيم الأبيار في لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، مصر ، الطبعة الثالثة ١٩٦٩ ــ ١٩٧٣م ،٥/ ٢٩٤.)

٣١- بن عبد ربه المدر نفسه ، ٥ / ٢٧٨ .

٣٢- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء ، ص : ١١ .

٣٣- ابن رشيق ، العمدة ، ٢١٤/١ .

٣٤- ابن قتيبة ، أبو محمد عبد الله بن مسلم :تأويل مشكل القرآن ، تحقيق السيد أحمد صقر ، عيسى الحلبي ، القاهرة ، مصر ، (١٩٥٤م) ، ص ١٧٢ــ ١٧٣ .

٣٥- الجرجاني : أبو بكر عبد القاهر : أسرار البلاغة ، تحقيق الشيخ محمد رشيد رضا ، دار الكتب العلمية بيروت ، لبنان ، د ت ، ص : ١٢٩ .

٣٦- ابن سينا : البرهان من كتاب الشفاء ، تحقيق ، د . عبد الرحمان بدوي، دار النهضة العربية ، القاهرة ، مصر ١٩٦٦ ، ص: ٠٤ .

٣٧- : دل ، يدل : إذا أهدى ، ودله على الشيء : دلا ودلالة : تسدده إليه ، ينظر [اللسان (مادة :دلل)]

٣٨- سعيد حسن بحيري : علم لغة النص ، الإتجاهات والمفاهيم ،الشركة المصرية العالمية للنشر- أونجمان ، بيروت ، لبنان ، الطبعة الأولى ، (١٩٧٧م) ، ص ١٧٣ .

٣٩- د .عبد العزيز قليقة : معجم البلاغة العربية ، نقد ونقض ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، مصر ، الطبعة الأولى ، (١٩٩١م) ص : ٩٥ .

٤٠- ابن رشيق : العمدة ، ٢٦١/١ ، ٢٦٢ .

٤١- ولعله السبب نفسه الذي رفض على أساسه بشر بن المعتمر " ظاهرة الغموض في الصحيفة الشهيرة ، وقد قرنه، بالتعقيد والتوعر، حيث يقول :" وإياك التوعر ، فإن التوعر يستهلك إلى العقيد هو يستهلك معانيك ويشتي ألفاظك " ينظر : (ابن رشيف : المصدر نفسه، ٢١٣/١)، وينظر الجاحظ : البيان والتبيين ، ١/ ١٣٦) .

٤٢- عمي عليه الأمر : التيس ، والتغمية أن تغمي على الانسان شيئا فتلبسه عليه والتعبة : الإخفاء ، ويقال ، عميت معنى البيت تعمية [اللسان (مادة عمم)] .

٤٣- د : مصطفى أو بركريشة : أصول النقد الأدبي ، مكتبة لبنان تاشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لو بجمان ، بيروت لبنان، (١٩٩٦م)، ص : ٢٩٦ .

٤٤- عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، ص : ٣٤٠ - ٣٤١ .

٤٥- رجاء عيد : القول الشعري ، منظورات معاصرة ، منشأة المعارف بالإسكندرية ، مطابع القدس، (١٩٩٥م)، ص: ١٦٨.

٤٦- قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، تحقيق الدكتور عبد المنعم خفاجي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، د ت ، ص : ١٥٥.

٤٧- ابن رشيق : العمدة ، ٢ / ٢٩٤ .

٤٨- الحصري ، أبو إسحاق : زهر الآداب وثمر الألباب ، ت : علي محمد البجاوي ، مطبعة الحلبي ، القاهرة ، مصر ، (١٩٥٣م) ص:١/١٠٨.

٤٩- حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء ، ص : ٢٠.

٥٠- ابن رشيق : المصدر نفسه ، ١ / ٢٢٥.

٥١- د.محمد عبد العزيز الكفراوي : الشعر المغربي بين الجمود والتطور نهضة مصر للطبع والنشر ، القاهرة ،مصر ، الطبعة الثانية ، د ت، ص: ٣٨.

٥٢- ابن شرف / محمد القيرواني : مسائل الانتقاد ، تحقيق د.النبوي عبد الواحد شعلان ، مطبعة المدني المؤسسة السعودية بمصر ، القاهرة، ١٩٨٢م، ت ص : ١٣٤ .

٥٣- ابن رشيق ، العمدة ، ص : ١/ ٢٢٥ .

٥٤- د. عبد الله القطاوي : المعارضات الشعرية ، أنماط وتجارب ، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، مصر ، (١٩٩٨م) ، ص : ٢٨ .

٥٥- عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، ص : ١٤٣ .

٥٦- حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء ، ص : ١٨ – ١٩ .

٥٧- د .شوقي ضيف : التطور والتجديد في الشعر العربي ، دار المعارف ، القاهرة ، مصر ، الطبعة الثالثة ، ١٩٩٥م ، ص : ١٠٢ .

٥٨- فأبلو نواس مثلا :" لما سجنه الخليفة على إشهاره بالخمر وأخذ عليه أن لا يذكرها في شعره قال : [الطويل]

أعر شعرك الأخلال والمنزل كلقفرا   فقد طالما أزري به نعتك الخمرا
دعاني إلى نعت الطلول مسلط   تضيق ذراعي أن أرد له أمرا
فسمعا أمير المؤمنين وطاعة   وإن كنت قد جشمتني مركبا وعرا

(الديوان ، شرح الأستاذ علي فاخور ، دار الكتب العلمية بيروت ، لبنان ، الطبعة الثانية ،١٩٩٤ م ، ص :٢٠٢ .)

فجاهر بأن وصفة الأطلال والفقر إنما هو من خشية الإمام ، إلا فهو عنده فراغ وجهل ... " ينظر : (ابن رشيق : العمدة ١ / ٢٣٢) .

البعد الفلسفي وفن القصة في رسالة الغفران

د. فاطمة الزهراء عبد الغفار الموافي (*)

مدخل

تُعدُّ رسالة الغفران لأبي العلاء المعرِّي (٣٦٣ هـ - ٤٤٩ هـ) أنموذجاً للنثر العربي الراقي الذي تزخر به مكتبتنا الفكرية والأدبية العربية ، ولعلّي لا أجانب الحقيقة حين أقول إنَّها عمل متميِّز يخضع لكثير من التحليل والتفسير بشكل مستمر، ويظهر في دلالاته الخفية كثيرٌ من الأفكار والرؤى التي ترتبط بحياة الإنسان الفرد وصلته بخالقه – في جانب – وبواقعه المعيش والآخرين من حوله – في جانب آخر - .

ورسالة الغفران هي عمل أقرب إلى نصٍّ قصصي يعالج فيه كاتبه كثيراً من الجوانب الفكرية والذهنية ، التي ترتبط بالإنسان ، حياته وسلوكه وممارساته ، ومن ثمَّ آخرته ، يطرحها الكاتب في قوالب هي أقرب إلى المعالجات الفلسفية ، تلك التي تتضمَّن – حسبما أرى – مستهدفات محدَّدة ، يمكن أن نقف عندها تباعاً في معرض تفصيلنا لهذا الجانب وتحليله ، من ذلك ما يتعلّق بالجوانب العقلية الذهنية الخالصة ، وما يتعلّق بالجوانب النفسية ، ومن ثمَّ ما يتعلّق منها بالجوانب الدلالية الرمزية ، وفي هذا كلّه ، أرى أنَّ العمل إنَّما يؤسِّس إطاراً لفكرة إنسانية عامَّة ، يبغي مؤلفها إيصالها للمتلقّي ،

(*) أستاذ النقد الأدبي المساعد – كلية اليمامة - الرياض

وإنْ كان لا بدَّ من الإشارة – في هذا السياق – إلى ملمح مهمٍّ في معالجة تلك المحاور والأبعاد جميعها ، وهو ما يتعلّق بعنصر السخرية التي اتكأ عليها أبو العلاء المعرّي ، فيما أنتجه وأبدعه – بعامّة – وهذا عنصر يجدر الوقوف عنده في معرض تحليلنا للبعد الفلسفي عند أبي العلاء بشكل خاص .

ولعلّنا في أثناء قراءتنا لهذه المحاور أن نضع أيدينا على بعضٍ ممّا له صلة به ، وما يؤكّد ما نحن بصدد درسه وتحليله في هذا البحث .

البعد الفلسفي عند أبي العلاء

لعلَّ أبا العلاء أن يكون من قلّةٍ من شعراء العربية الذين شغلوا الناس ، قديماً وحديثاً ؛ فقد كان إبداعه مادةً ثرَّةً للباحثين والدارسين ، على مدى قرون خلت ، وكان – بحقٍّ – جديراً بالمكانة التي حازها في قلوب نقّاده ودارسيه وعقولهم ؛ إذ كان ذا حسٍّ فيّاض وشاعرية نابضة ، ورؤية عميقة للإنسان والكون ؛ فجاء نتاجه الإبداعي – على الإجمال – شعراً ونثراً ، أقرب إلى حكايات وقصص يضمّنها رؤاه الفلسفية والذهنية ، ويبثُّها لغة شاعرية شفّافة وحسّاً صادقاً ، ودلالات رمزية، هي ذات بُعْدٍ إنساني ، نجح أبو العلاء في استهدافه بإتقان وبداعة .

ولعلَّ الحسَّ القصصي قد سيطر على أبي العلاء ، حتى فيما أبدعه من شعر ، ومَنْ يطالعْ لزومياته وسقط الزّنْد يجدْ أنّه يعمد إلى أسلوب القصِّ في شعره – معظمه – كما يتكئ في هذا الشعر ، كما في نثره بطبيعة الحال ، على رؤيته الفلسفية التي تمحورت – في الأغلب الأعمّ – في قوالب تشاؤمية سوداوية ، لكن لا ينقصها عمق الرؤية ، ودقّة المعالجة ، وجمال التعبير والتصوير .

يتحدّث باحث حول هذا الجانب من فلسفة أبي العلاء وفكره ، وانعكاس ذلك على كتاباته وإبداعاته ، فيقول :

"وفلسفة أبي العلاء فلسفة يسودها التشاؤم واليأس من كلّ شيء في الحياة ، ويستبدُّ بها قلق وحيرة من مصير الإنسان بعدها " (١) .

لقد كانت حياة أبي العلاء ، ومعاناته النفسية ، وتأزُّمه ، وصخب نفسه ، وإحساسه بالانعزال عن الحياة – في رأيي – سبباً في تشكّل هذه الفلسفة لديه ، تلك التي بدت سبيله لإبداعه ، ولم يملك الانفكاك من إسارها .

على هذا الصعيد عُرِفَ أبو العلاء برهين المحبسين ، وإنْ عَرَّفَ هو نفسه بأنّه رهين ثلاثة سجون ، تلك التي رآها الدكتور شوقي ضيف أربعة ؛ إذ يقول:

" سجونٌ ثلاثة أحاط بها أبو العلاء نفسه ، أو قلْ أحاطت بأبي العلاء ، فبصره في حجاب ، أو سجن سفيق ، وهو في بيته لا يريم ، ونفسه سجينة جسمه ، وسجن رابعٌ لم يحدّثنا عنه في شعره – وهو زهده الذي أمسك وراء قضبانه الغلاظ حياتَه اليومية في مطعمه وملبسه " (٢) .

لقد كان لإحساسه هذا ، وبفعل ما لاقاه في مراحل متتابعة من حياته ، جرّاء تنقُّلاته بين المعرّة ، وبغداد ، وسوء أخلاق الناس في معاملته ، إضافة إلى عاهة العمى ، أثر كبير في تجسيد ملامح تلك الفلسفة لديه ، تلك التي نشير إليها في هذا المقام ، وكان أنْ بدت أساساً له للتعبير عن نفسه ، أو لنقل التنفيس عنها ، ولم يكن يفقد أدوات هذا كلّه ؛ فقد ملك ناصية اللغة والتعبير والتصوير ، فوق ما كان يتمتّع به من حسٍّ عميق ، وذكاء حاد ، أهّله في المجموع لأنْ يمسك زمام نقل ما يختمر في باطنه ، في مادة إبداعية متميِّزة .

يشير باحث إلى بعض جوانب ممّا نذكره هنا ، فيقول :

" وقد ساعد أبا العلاء على تحصيل هذه الثقافات الواسعة ذكاءٌ حادٌّ لا يكاد يخطئ شيئاً ، وذاكرة قوية لا تسمع شيئاً حتى تحفظه ، ثمّ لا تكاد تنسى منه شيئاً، وعقلية عميقة قادرة على التعمُّق في كلّ شيء " (٣) .

لكنَّ فلسفة التشاؤم التي نقف عندها – تفصيلاً – فيما بعد ، لم تكن لتفصل أبا العلاء عن التفاعل ، بل التلاحم مع واقعه المعيش ، برغم سوداوية إحساسه به ، وقلق نفسه في إيجاد وسائل التكيُّف الصحيحة معه ، والتي وجد ضالته فيها من خلال اعتماده على عنصر السخرية ، وقد أشار العقَّاد إلى هذا الجانب - مع طرافته وغرابته على الصعيد النفسي الإنساني – في معرض دراسته لأبي العلاء؛ إذ يقول :

" فالمتشائمون – عامَّة – من أطبع الناس على السخر وأفطنهم إلى مواطن الضحك " (٤) .

في حين يعلّل الدكتور طه حسين فكرة التشاؤم عند أبي العلاء برأي آخر ، يبدو مغايراً – إلى حدٍّ ما – إذ يقول :

" إنَّ العلّة الحقيقية التي شقي بها أبو العلاء خمسين عاماً إنَّما هي الكبرياء، الكبرياء التي دفعته إلى محاولة ما لا يطيق ، وإلى الطمع فيما لا مطمع سواه"(٥) .

بينما يشير الدكتور مندور إلى مصدر آخر – حسبما أرى – لتشاؤمية أبي العلاء؛ حيث يذكر أنَّ سبب تشاؤمه هو " اتِّساع الشُّقَّة بين الأمل والواقع ، أو بين قدرتنا ، وبين ما نبغي " (٦) .

ولعلَّ تفسير نيكلسون لتشاؤمية أبي العلاء ، بوصفها أساساً لمنحاه الفكري فيما كتبه ، أن يكون أقرب إلى منطقية الرؤية ، وواقعية التناول ، فهو أقرب إلى تلمُّس ملامح هذا المنحى على الصعيد النفسي – بالمقام الأوّل – إذ يقول بهذا الصدد :

" إنَّ موت أمِّه أثّر فيه بعمق ، وخيبة أمله عندما أخفق في الحصول على منزلة دائمة في العاصمة ، كما أنّه ليس من المستغرب أن يكون هذا الرجل

الأعمى الوحيد قد نظر إلى شبابه الذاوي ، فشعر بالتخاذل أمام الدنيا ووسائلها" .

ثمَّ يردف بالقول :

" ووجد في التأمُّل السوداوي لباطلها مادة خصبة للتطبيق والتطوير لهذه الأفكار الفلسفية التي قد أُحي إليه بها بواسطة تجاربه المعاصرة " (٧) .

إنَّ فلسفة التشاؤم تشكّل البعد الفلسفي عند أبي العلاء ، ذلك الذي هيمن – كثيراً – على نتاجه – شعراً ونثراً – وبدا أبو العلاء معه أقرب إلى نقل حكمته الخاصة من خلالها ، حول الحياة والناس . ولعلَّ عمق إحساسه بمأساته الذاتية على الصعيد النفسي أن يكون أساس تلك الحكمة ، ومعيار بنائها عنده . إنَّ المعرّي – كما يبدو – كان يعمد إلى لغة التشاؤم والسخرية لإثبات الذات والوجود ، وليتخذ من هذين البعدين وسيلة إيجابية للتحرُّك ، بل التكيُّف مع الحياة ومواجهتها ، وإنْ كنت أرى هدفاً آخر في هذا الصدد ، ذلك الذي يتجسَّد من خلال ما كتبه ليتصدَّى به للآخرين ؛ حيث يتنامى في باطنه الشعور بوجوب التحدّي لما يواجهه من مآسٍ وآلامٍ ، إظهاراً لقوته أمام الناس ، وليس هذا فقط ، بل لشدِّ انتباههم له ، ولإبداعه، وكسباً لتقديرهم له ، واحترامهم لنتاجه – أيضاً - وقد تنبَّه بعض الدارسين لهذا الجانب – تحديداً – فذهب أحدهم إلى القول :

" حاول المعرّي أن يعوّض هذا العجز ليخفيه ، وليصرف الناس عن التفكير فيه؛ فكان شعره - ومن ثمَّ نثره – الساخر والمتشائم والعابث ، يلفت به نظر مجتمعه إليه ، وفي نفس الوقت يتسامى إحساسه بالضعف إلى حكمة عامة – مثلاً – عندما يُحَمِّل فيها الدنيا مسؤولية عجزه " (٨) .

وهذا هو الرأي ذاته الذي ذهب إليه باحث آخر ، مشيراً إلى سبب تشاؤمية أبي العلاء – أيضاً – إذ يقول ، برؤية نفسية لهذا الجانب :

" إنَّ النشاط العقلي عنده هو الذي يرمي إلى الاستعاضة عمَّا في البيئة أو النفس من قصور ونقص ... ولولا معاناة المعرِّي للظروف القاسية التي أحاطت به ، لما كان لأدبه تلك المنزلة التي يحتلُّها في الأدب العربي " (٩) .

ولم يكن أمين الخولي بعيداً عن مسِّ هذه الجوانب النفسية ، ذات الصلة المباشرة بتركيبة الفلسفة التشاؤمية عند أبي العلاء ؛ إذ أرجع ذلك إلى رغبته المتوثّبة في الاستعلاء على ضعفه ، وسعيه لقهر واقعه المعيش ، إضافة إلى " عمق نفسه ودقتها في الإحساس بواقعه ذاك ، وإدراك كثير من خفاياه وملامحه ، متحرِّكاً بنفسٍ شاعرةٍ ، وخوالج متغيرة ، في ظلِّ استعداد فطري لصياغته بشكلٍ واعٍ وعميق " (١٠) .

ولعلَّ هذا أنْ يتناقض مع ما ذهب إليه د. طه حسين في معرض محاولته مسَّ جوانب من نفسية أبي العلاء وإحساساته ، وواقعه والآخرين ، إذ يقول :

" إنَّ الكفيف يبقى مهيضاً ، بعيداً عن المهابة والتوقير ؛ مهما أُوتي من علم وثقافة ونضج إنساني واجتماعي " (١١) .

على أنَّ فلسفة التشاؤم التي عُرِفَ بها أبو العلاء ، هي التي طبعت شخصيته بطابع الفيلسوف ؛ لهذا فقد عُرِفَ شاعراً وفيلسوفاً ، ومن الصعوبة بمكان فصل واحدٍ من الجانبين عن الآخر ، كما ينوِّه بذلك الدكتور يوسف خليف (١٢) ؛ ذلك أنَّه كان أقدر على أن يثبت قدرته بشكل واضح على التعبير عن أدقِّ الآراء الفلسفية ، وأعمقها ، بل أن يثبت هذه القدرة له ، على الرغم من كلِّ القيود واللوازم التي فرضها عليه ، وألزم نفسه بها ، واستطاع أن يقدِّم من أعماق هذه التجربة – لأوَّل مرَّة في تاريخ الشعر العربي ، وربَّما لآخر مرَّة – ديواناً في الشعر الفلسفي أثبت نجاح هذه التجربة " (١٣) .

ولعلَّ رسالة الغفران أن تكون نموذجاً يجسِّد هذا الجانب بشكل مباشر وملحوظ ، فأبو العلاء – بمعايير محدَّدة ومتعدِّدة – هو فيلسوف ، بما تحمله

هذه الكلمة من معانٍ فلسفية خالصة ، ومن عمق نظرته للحياة والموت ، وبشفافية نقده لما حوله، ولعلَّ هذه المعايير – على الإجمال – هي التي اتخذها " كارل بوبر " لتكون مبرِّرات وصف الرجل – أي رجل – بأنّه فيلسوف(١٤).

لقد ارتبطت هذه الفلسفة بالموت ، بوصفه فكرة فلسفية قائمة بذاتها – أيضاً – وهي كثيراً ما أثارت اهتمام المبدعين في البيئات الأدبية المختلفة ؛ فقد رأى كثيرٌ منهم أنَّ الموت إنّما يبدو جسراً للعبور إلى حياة أفضل وأكثر إشراقاً وألقاً ، وهذا ما تجسَّد في أعمال روائيين وشعراء متعدِّدين على مساحة خارطة الأدب العربي والعالمي ، قديمه وحديثه ، وإنْ كنت أرى أنَّ الأمر يختلف – إلى حدٍّ كبير – في ظلِّ فلسفة أبي العلاء ورؤيته الفكرية الخاصة ؛ فهو كان ينظر إلى الموت نظرة هيَّاب مرتعد ، يخشاه في حياته خشية عظيمة، بل كان يغشاه الإحساس بأنَّ مواجهته الحتمية هي سبب بلائه ، وإحساسه بفقدان القدرة على التعامل مع الحياة ذاتها . حول هذا المحور تحدَّث أحد الباحثين بقوله :

" إنَّ وجود الموت في الطرف الأقصى للحياة ، كان ينغِّص عيش أبي العلاء ، ويؤرِّقه :

وكيف أقضي ساعة بمسرَّةٍ وأعلم أنَّ الموت من غرمائي " .

ثمَّ يردف الباحث بالقول :

" رفض – أبو العلاء – الحياة ، ومات قبل مماته " (١٥) .

إنَّ فكرة الموت ، أو فلسفة الموت عند أبي العلاء – كما استخدم مصطلحها الدكتور طه حسين (١٦) – تبدو ضاغطة على شعر أبي العلاء ونثره ، ولعلّها تكون " المحور الفلسفي الرئيس الذي نسج حوله رسالة

الغفران، كما كانت محوراً أساسياً في الفصول والغايات ؛ حيث تردَّد ذكر الموت مرَّات عديدة في ثناياها (١٧).

لقد سيطرت فكرة الموت على رؤية أبي العلاء للكون والحياة ، وكانت أساس فلسفة التشاؤم عنده ، وكثيراً ما نجد في أشعاره ما يبلور هذه الفكرة بشكل مباشر، من مثل قوله :

كأنَّ نجوم الليل زُرْقُ أسِنَّةٍ بها كلُّ مَنْ فوق الترابِ طعينُ

وفي سياق حديثنا عن البعد الفلسفي عند أبي العلاء ، وارتباطه بفكرة الموت - باعتبارها رمزاً أو دلالة إنسانية عامة - يمكننا أن نشير إلى أنَّ هذا البعد ينبض في نتاجاته – بعامة – وبخاصة في رسالة الغفران ، ضمن محاور ثلاثة ، الأوَّل منها ما يتعلَّق بشمولية هذه الفلسفة ؛ فهو يضمِّن رسالة الغفران – تحديداً – حديثاً عن عناصر الوجود الإنساني ، الخالق والمخلوق ، والزمان والمكان ، ويستخلص المتلقِّي من هذا كلّه ، وضمن سياق مضمون الرسالة رموز المادة والروح والبعد العقدي ، بشكل مباشر .

فإذا كان أبو العلاء قد وضع رسالته هذه من خلال ما ولَّدته في داخله مرثيات صديقه ابن القارح – علي بن منصور – وما بثَّه إياه في رسالته " في تقبُّل الشرع" وما كان أخبره به من طوافه في أنحاء الجنة ، حيث خَبرَ نعيم الخلد فيها ، كما خَبرَ الخالدين من ندمان الجنة وعلماء اللغة ، وما هم عليه من نعيم ، إلى غير تلك من الرؤى والمشاهد والأحاسيس البديعة ، والمناظر الخلاَّبة ، والأقاصيص المثيرة، التي فجَّرت في داخل أبي العلاء مشاعر فيَّاضة بالإيمان ، نقية صافية ، فراح يخطُّ رسالته ، ليردَّ على صديقه ابن القارح ، ويضمِّنها فلسفته ورؤيته في الكون والوجود ، ويفصِّل فيها كثيراً من الحكايات والقصص والشخصيات ، وليعطي – من خلالها – ملامح محدَّدة لرؤيته في الحياة والواقع والناس من حوله ، وكذلك الذين مضوا ؛ فإنَّه قد

عرض ذلك كلّه بأسلوب لا ينقصه الصدق في الكشف عن خفايا نفسه وأحزانها وآلامها ، وقد نوّه أحد الباحثين بطريقة أبي العلاء في عرض رسالته وفحواها، إذ يقول :

" إنّه أسلوب المؤمن الذي أغمض عينيه عن مساوئ الدنيا ليجعل في مكانها الحب ، وفعل الخير ، ويتغاضى عن كلّ مسيء ، ولا يقابل إساءته إلا بالمغفرة ، والعمل الحسن ، ويرى أنّ الدين لا يقوم على الصلاة والصوم – فقط – بل على العمل لمنفعة الناس ، كلّ الناس " (١٨) .

وضمن هذا المحور – تحديداً – يقول أبو العلاء في الفصل الأوّل من رسالته ، المسمّى " في الجنّة " ، في لوحة بديعة ، تتميّز بدقّة التصوير ، ورقّة التعبير :

" وفي تلك الأنهار أوانٍ على هيئة الطير السابحة ، والغانية عن الماء السائحة ، فمنها ما هو على صُوَرِ الكراكيّ (١٩) ، وأُخَرُ تُشاكِلُ المَكّاكِيَّ(٢٠)، على خَلْق طواويس وبطّ ، فبعضٌ في الجاريةِ (٢١) ، وبعض في الشطّ ؛ ينبعُ من أفواهها شرابٌ ، كأنّه من الرّقّة سرابٌ ؛ ولو جَرَعَ جُرْعَةَ منه الحَكَمِيُّ (٢٢) لحَكَمَ أنّه الفوْزُ القَدَمِيُّ " (٢٣) .

أمّا المحور الثاني من فلسفته ؛ فهو متعلّقٌ باتكاء أبي العلاء على المعالجة المنطقية ، فلعلّ المتلقّي لا يجد في شعره أو نثره خَرْقًا للنظام الفكري أو النسق الذهني ، وإنّما تنساب لغته وعباراته وأفكاره ضمن سياق محدَّد ، مرسومة أبعاده بدقّةٍ ووضوح ، وإتقان ، ضمن حسابات فنية وفكرية وفلسفية مسبقة ، حدَّدها أبو العلاء لنفسه لمعالجة الفكرة المطروحة في ثنايا أيّ عملٍ يقدّمه .

وفي رسالة الغفران بدت هذه الملامح بشكل واضح ؛ إذ إنّ كلَّ جزئية من الرسالة تأخذنا إلى الأجزاء الأخرى ، وترتبط بها ، وهو – في طرحها – يورد أدلّته وبراهينه ، واستشهاداته ، وحكاياته المعزّزة لها بصورة منطقية

مقبولة – أيضاً – سواء أكان ذلك في قصصه المروية عن شخصيات من شعراء أو غيرهم، أم كان متعلّقاً بالجانب المعرفي والمعلوماتي في رسالته .

لنقرأ هذا الجزء من رسالة الغفران ، المسمّى " طاووس الجنّة " ؛ لنقف على دقّته فيما يرويه ، وكيفية تبرير ذلك بالأدلّة والاستشهادات ، وهو أسلوب الإقناع المنطقي عنده ، الذي نشير إليه هنا :

" ويعْبُرُ بين تلك الأكراس ، أي الجماعات ، طاووسٌ من طواويس الجنّة ، يروقُ مَنْ رآه حُسْناً ، فيَشتَهيه أبو عُبيدة (٢٤) مصوصاً (٢٥) ، فيتكوّن كذلك في صفحة من الذهب ، فإذا قُضِيَ منه الوطرُ (٢٦) ، انضمت عظامه بعضها إلى بعض ، ثمَّ تصير طاووساً كما بدا (٢٧) . فتقول الجماعة : سبحان مَنْ يحيي العِظام وهي رميم ! هذا كما جاء في الكتاب الكريم : " وإذ قالَ إبراهيمُ : ربِّ أرني كيف تحيي الموتى ؟ قال : أولَمْ تؤمنْ ؟ قال: بلى ، ولكنْ ليطمئنَّ قلبي " .

ثمَّ يتتابع النصُّ ، حيث يقول أبو العلاء :

" ويقول هو : آنسَ اللهُ بحياته ، لِمَنْ حَضَرَ : ما موضعُ يطمئنَّ ؟ فيقولون : نصبٌ بلام كي . فيقول : هل يجوز غيرُ ذلك ؟ فيقولون : لا يحضرُنا شيءٌ ، فيقول : يُقالُ : يا ربِّ اغفرْ لي ، ولتغفرْ لي " (٢٨) .

وأمَّا المحور الثالث في فلسفته ؛ فهو ما يتعلّق بموضوعيته ، وحياديته ، التي استندت على بعدين اثنين أساسيين ، الأوّل منهما هو دقّته فيما يورده من معلومات أو حقائق أو حكايات ، يؤكّد على جوانب منها بالتبرير والبرهان والأدلّة والشواهد – كما سبقت الإشارة إلى ذلك – . أمَّ البعد الثاني فهو المصداقية فيما يرويه ؛ فهو لم يكن يبغي منفعة خاصة أو جائزة من وراء كتابته رسالته ، وإنْ جاء هذا كلّه ، وضمن حدود فلسفته الخاصة ، أقرب إلى سوداوية الطرح ، وقتامة اللغة والتعبير، غائمة الأفكار ، حزينة في لغتها ،

كئيبة في معالجتها ، وليس هذا موضع غرابة ؛ فنحن نتعامل مع فلسفة أبي العلاء ، مدركين ملامحها وسماتها ، ومنطلقاتها ، وتوجهاته في ظلّها ، وقد أشار باحث إلى هذا الجانب ، مشيراً إلى تنبيه القارئ إلى وجوب إدراكه لطبيعة فلسفة أبي العلاء ، وتفهُّم أبعادها قبل قراءة نصّ رسالته ؛ لأنَّها القاعدة الأساس لفهم مضمون الرسالة ، ومستهدفاتها الفكرية والإنسانية . يقول الباحث بهذا الصدد :

" ينبغي أن أُحَذّرَ المتلقي وأُنَبِّهَهُ إلى أنَّ عالم أبي العلاء كئيب موحش ، لا تلوح فيه بارقة أمل ، ولو شئنا تحديد ألوانه ؛ لقلنا : إنَّها الأسود أو الرمادي أو الأزرق القاتم " (٢٩) .

فنُّ القصَّة في رسالة الغفران

لعلَّ من أكثر الآراء التي يمكننا التنويه بها في معرض حديثنا عن ملامح فنِّ القصَّة في رسالة الغفران ، ما ذهبت إليه الدكتورة عائشة عبد الرحمن – بنت الشاطئ – حين أشارت إلى أنَّ الرسالة تمثّل محاولة مسرحية رائدة في الأدب العربي ، حيث بدا نصُّ الغفران – كما تقول – " ممسرحاً ، قام فيه الحوار مقام السرد والحكاية " (٣٠) .

وإنّي أحسب أنَّ رسالة الغفران قد قدَّمت نموذجاً لفنِّ القصة ؛ ذلك أنَّ جوانب متعدّدة للتركيبة الفنية للقصة ، قد تجسَّدت في نصّها ، وإنْ بدت مجموعة قصص متتابعة ، يؤلّفها ، بل ينسجها خيطٌ وجداني فكري وفلسفي واحد ، مع تعدُّد حكايات النصِّ وشخصياته وأفكاره . وبهذا يبدو نصُّ الرسالة غير مفتقد لعنصري السرد والحوار – المشار إليهما في حديث الدكتورة عائشة عبد الرحمن السابق – وإنْ بدا الحوار – بشكل خاص – أقرب إلى الحركة والنبض وعدم الثبات ، وهذا ما يتوافق مع ما نحن بصدده من التأكيد على ملمح النصِّ القصصي في العمل كلّه.

تتمحور الرسالة – في مجموعها – وضمن سياقات القصة المنوَّه بها من قبل – ضمن محورين اثنين رئيسين ، أوَّلهما ما يتعلّق باعتماد الكاتب على فنّ الشعر في ثنايا الرسالة كلّها ، حتى بدت – بهذا – أقرب إلى عمل شعري متكامل ، وبخاصة في بعض أجزائها ، وثانيهما اعتماده على بثّ نصّه كثيراً من آرائه النقدية واللغوية المهمة ، وقد أوردنا نموذجاً لهذا الجانب ، في حين تتكرَّر مثل هذه النماذج على طول مساحة الرسالة كلّها .

لقد تضاربت آراء النقاد حول نصّ رسالة الغفران ؛ فذهب بعضهم إلى أنّها نواة عمل مسرحي – كما لاحظنا عند بنت الشاطئ – وفي هذا يقول باحث :

وكأنّه بذلك يريد أن يقدّم إليك خشبة مسرح ، هي الدنيا ، ليضع عليها الإنسان، ويحرّكه فوقها ، والإنسان ، على كلّ حال هو ملتقى العجائب والغرائب ، وما ذلك إلا لأنّه حمل الأمانة التي أبى حملها غيره من المخلوقات" (٣١) .

في حين يرى بعضهم الآخر أنّ الرسالة هي مجرّد رسالة نقدية لغوية ، وفي هذا الصدد يقول باحث :

" قد لا يبتعد أحدنا عن الصواب إذا قلب النظرية رأساً على عقب ، مفترضاً أنّ أبا العلاء إنّما قصد في رسالة الغفران إلى كتابة رسالة جوابية في النقد اللغوي والأدبي ، وفي الكلام على الزندقة والزنادقة " (٣٢) .

إلا أنّ الباحث نفسه يؤكّد على ما نحن بصدد بحثه هنا ، فيما يتعلّق بطبيعة الرسالة القصصية ، إذ يقول :

" أمّا الأسلوب القصصي التهكّمي الذي لجأ إليه ، والإطار السماوي الهزلي الساحر الذي ابتكره لقصته ؛ فهما بالنسبة إلينا من الأشياء الجميلة الرائعة ، ولكنهما لا يكونان في نظر المعرّي سوى أمور تتصل بالشكل والإطار ، دون أن تُغيِّر من جوهر الموضوع شيئاً " (٣٣) .

في حين ذهب بعض الباحثين إلى تحميل النصّ دلالات بعيدة ، قد يكون في الوقوف عندها بعدٌ عن هدف المعرّي المباشر من رسالته ، وهي في اعتقادي واضحة جلية ، يمكن إدراك تفصيلاتها الدقيقة من خلال سياق الرسالة بأكمله، وحول ما نذهب إليه هنا يقول أحد الدارسين لرسالة الغفران :

" إنّ الدراسات كلّها وقفت عند ظاهر نصّ الغفران ، ولم تفطن إلى الدلالة الباطنة وراءه ، وإلى ما اصطنعه أبو العلاء في غفرانه من أساليب التلويح والتعريض والإيماء ؛ بحيث يبدو النصُّ الظاهر مجرّد " تورية " واسعة لنصٍّ آخر باطني " (٣٤) .

وفي الإطار نفسه يتحدَّث باحث آخر ، مشيراً إلى أنّ رسالة الغفران كانت – في حقيقتها – ردًّا ذا دلالة على ادّعاءات ابن القارح ، التي شكّك فيها بأخلاق أبي العلاء ، وأنْ يلقي عليه ، وعلى آخرين غيره ، التُّهم جُزَافاً ، من غير وازع ديني، فيما يقول ويرى الباحث أنّ هذه الرسالة – في مضمونها العام – هي أقرب إلى العمل القصصي الرمزي ، إذ يقول :

" ولم تخف تلك المرامي – يقصد عند ابن القارح – على أبي العلاء ؛ فآثر أنْ يردّ له الصاع صاعين ، وأنْ يلقّنه درساً في التأويل والرمز ؛ فألّف رسالة الغفران لتكون في ظاهرها قصة خيالية تدور في عالم الآخرة ، وتتحدَّث عن الجنة والنار والثواب والعقاب ، بينما هي في باطنها بناء رمزي متكامل يسعى إلى كشف زيف ابن القارح وتعريته ، وفضح أخلاقه ، وسلوكه"(٣٥) .

ومهما يكن من أمر ؛ فإنّي أرى أنّ رسالة الغفران تُعَدُّ نموذجاً للقصة الذهنية أو الفكرية ، أو لنقل قصة الفكرة والدلالة ، وتبدو الشخصية القصصية فيها أداةً لبلورة هذا البعد الذهني ودلالة الأفكار التي ينقلها أبو العلاء ، حتى حين نراه يتحدَّث عن شخصية واقعية عايشها ، من الشعراء وغيرهم ، فهي

تبدو شخصيات ذات دلالات رمزية ؛ لأنَّ الفكرة المستهدفة كامنة في حكايا تلك الشخصيات ، وقصص حيواتهم .

تستند رسالة الغفران – بوصفها نصًا قصصياً – على جوانب فنية محدَّدة ، من أهمها لغة القص ، وهي ذات شقَّيْن اثنين ، الأوَّل منهما يتعلَّق بانتقاء اللفظة ، واستخداماتها في سياقات النص بعامة ، والثاني منهما يتعلَّق بعنصري السرد والحوار اللذين يوظفهما المعرِّي توظيفاً مُحْكَماً في ثنايا رسالته . على صعيد الشقِّ الأوَّل ؛ يمكننا القول بأنَّ لغته أميل إلى التنوع وتعدُّد المستويات ؛ فهي في آن تبدو سلسة سهلة التناول ، لكنَّها – في الأغلب الأعمِّ – تبدو على نقيض ذلك ، في آن آخر ؛ إذ يكتنفها الغموض والإبهام واعتماد الكاتب فيها على ألفاظ مغرقة في الغموض ، وعلى تعابير تفتقد السلاسة والوضوح .

لقد تناول نقَّادٌ كثيرون وباحثون ودارسون أدب أبي العلاء وإبداعه ، وذهبوا في ذلك مذاهب شتَّى . في هذا السياق يقول أحد الباحثين ، مؤكِّداً على اعتماد المعرِّي غموض اللفظ وإبهامه في أحيان كثيرة ، فيقول :

" سيطر على عصر أبي العلاء ذوق أدبي تَمَثَّلَ في جنوح الأدباء إلى ألوان من التعمية والإلغاز ، واستخداماتٍ للغة تعطي مستوياتٍ عدةً من الدلالة، فيها الظاهر، وفيها الباطن ، وحسبُك في ذلك أنَّ أبا العلاء عاش في عصر بلغ فيه المدُّ الشيعي أقصاه " .

ثمَّ يردف بالقول :

" وانعكس أثر ذلك على الأدب ، فتفنَّن الأدباء في اللعب على مستويات الدلالة المتعدِّدة ، واصطنعوا ما عرفناه عنهم بالملاحن ، وهو أن يكون القول له ظاهر وباطن ، وقد برع في ذلك ابن فارس وابن دُريد ، هذا عدا أساليب الإلغاز ، والتورية ، والتعمية ، والتعريض " (٣٦) .

ولنقرأ نموذجاً من افتتاحية رسالة الغفران ، لنقف على ما ذهبنا إليه من غموض اللفظ ، وإبهام العبارة عند المعرّي ، حيث يقول :

" وإنَّ طِمْرِيَّ (٣٧) لَخَضِبٌّ (٣٨) وَكَلَّ بأذاتي ، لو نَطقَ لَذَكَرَ شَذَاتي(٣٩)؛ ما هو بساكِنٍ في الشَّقابِ (٤٠) ولا بِمُتَشَرِّفٍ على اللّقابِ (٤١) ما ظَهَرَ في شتاءٍ ولا صيفٍ، ولا مرَّ بِحَبَلٍ ولا خَيْفٍ ، يُضْمِرُ مِنْ محبَّة مولاي الشيخ الجليل – ثَبَّتَ اللهُ أركانَ العلم بحياته – ما لا تُضْمِرُهُ للوَلَدِ أمٌّ ، أكان سُمُّها يُذَكَّرُ (٤٢) ، أمّ فُقِدَ عندها السُّمُّ " (٤٣) .

أمَّا الشقُّ الثاني ؛ فهو ذو صلةٍ بجانبين اثنين ، يبدوان معلمين مهمين في سياق رسالة الغفران ، بل يبدوان – أيضاً – مجالاً ثرّاً للمعرّي للتعبير عن أفكاره داخل السياق ، ويتخذ منهما – كليهما – سبيلاً لإيصال دلالات النصّ اللغوية ، والفكرة المباشرة – في آن – والدلالة الذهنية الفلسفية – في آن آخر. ويمثّل الأوّل من هذين الجانبين عنصر السرد في نصّ الرسالة ، على امتدادها، ويمثّل الثاني عنصر الحوار ، بما يحويه من ألفاظ ودلالات ورؤى فلسفية ، في الوقت نفسه .

إنَّ السرد القصصي الذي اعتمد عليه أبو العلاء وسيلة من وسائل القصّ في رسالة الغفران ، هو سرد متقن ، يجيد فيه الكاتب استخدام اللغة والتصوير، والاستشهادات ، ويضمّن هذا كلّه دلالات أفكاره الفلسفية التي أراد نقلها للمتلقّي .

حول استخدام المعرّي لأسلوب السرد القصصي في حكايات رسالة الغفران ، يقول أحد دارسي الرسالة :

" إنَّ المعرّي متقِنٌ لفنّ السرد ، قادرٌ على ربط النقاط بعضها ببعض ، في دلالات وأبعاد فكرية عميقة " .

ثمَّ يُردف في توضيح أكثر لبروز عناصر فنّ القصة ، موظّفة ببراعة وإتقان في الرسالة كلّها ، فيقول :

" ولعلّه – أيضاً – ليس من المبالغة القول : إنّ المعرّي يأتي برسالة الغفران في الأدب العربي بنوع أدبي جديد يقوم على السرد ، ويتضمَّن السرد والوصف والحوار ، كما يتضمَّن شخصية رئيسة – هي ابن القارح – تتحرّك، وتتصرّف إلى جوار شخصيات ثانوية ، وتقوم بعملٍ متكاملٍ ، له بداية ونهاية، ويتضمَّن تقنيات السرد ، من قصٍّ واسترجاع ، وفي تنوُّع واضح في الشخصيات ، من جنٍّ وإنسٍ وحيوانٍ ، وجنَّةٍ ونارٍ ، وفي خيالٍ بديع مبتَكَرٍ"(٤٤) .

إنَّ هذا ما يؤكّد على ما أذهب إليه – هنا – حول طبيعة النصّ وهويته في رسالة الغفران ، ولعلّ طريقة المعرّي في إيصال النصّ بمستهدفاته الأساسية إلى المتلقّي من أقرب الطرق وأكثرها تأثيراً فيه ، ومحاولة التخفيف – بهذا – من حدَّة ما اعتور النصّ من مسحة الفلسفة والمعالجة الذهنية الفكرية في ثناياه، أن تكون قد دفعت الكاتب – في الأساس – للاعتماد على عوامل عدَّة ، أحسب أنّها حقّقت الهدف منها ، من ذلك توظيف المعرّي لاستشهاداته العديدة من القرآن الكريم والأشعار والأخبار ، والقضايا اللغوية والنحوية ، التي بدت – في مجموعها – موظّفة لخدمة النصّ ، ومساعِدَةً على إجلاء ما فيه من أفكار أو قضايا ذهنية رمزية ، ولم تبعده – من ثمَّ عن طبيعته القصصية المشار إليها .

حول هذا الجانب يتحدّث باحث بقوله :

" والمعرّي يستعين بحشدٍ من الآيات والأشعار والأخبار والقضايا اللغوية والنحوية ، وهي تبدو – في معظمها متماسكة وضرورية ، وذات دور في

الوصف أو التصوير أو توضيح الشخصية ، أو تحريك الواقع ، ويبدو بعضها محضَ مناقشاتٍ لغوية اقتضاها السياق " (٤٥) .

على أنَّ عنصر الحوار يشكّل عاملاً مهمًا في إبراز إمكانات اللغة عند المعرّي في رسالته ، إضافة إلى أنّه كان وسيلة مهمة للكشف عن أفكاره ودلالاته الفلسفية، وبدا الحوار نابضاً مفعماً بالحياة – في أغلب الأحيان – موظّفاً بشكلٍ درامي بديع يبلور – في أحيان كثيرة – ملامح شخصيته الرئيسة، وأحداثه ، كما يُجْلي الأفكار المراد نقلها للمتلقّي .

إنَّ هناك حوارات بديعة ذات دلالة عميقة تجري بين ابن القارح – بطل رسالة الغفران – الرئيس وبين الشعراء ، تناثرت جزئياتها في ثنايا الرسالة ، لكنّها حوارات موظّفة في إطار سرد الأحداث ، وليست منفصلة عنه ، فابن القارح نراه في الجنّة يتكلّم بلسان المعرّي ذاته مع مَنْ يراهم أو يقابلهم ، بحوار لا تنقصه الروح والنبض ، ولا تنقصه الحكمة والدلالة – أيضاً – وأحسب أنَّ تجسيد الحوار على لسان ابن القارح هو شكل من أشكال إسقاط الذات على الآخر ، بغية منحه الحركة والحياة والحوار ، في قالب يمكنه أن يتحكّم فيه – بمنظور المراقب أو المُحرّك الخارجي له – وأنْ يحرّكه كيفما يشاء ، بشمولية وموضوعية ، وعمق رؤية . إنَّ اختيار المعرّي لبطله – من هذا المنظور – يدلُّ – في الحقيقة – على موهبة كبيرة وفذّة ، وتمكّن ملحوظ من فنّ السرد القصصي ، والقدرة الكبيرة على تحريك الشخصية القصصية ، وبناء الحوادث ، ورسم الحكايات ، وإدارة الحوار بإتقان شديد – حسبما أرى.

ولعلَّ الجانبين – سابقي الذكر – المتعلّقين بلغة السرد ولغة الحوار ، أنْ يكونا مجال الاعتماد عليهما عند كثير من الدارسين والنقّاد ، من حيث التنويه بقيمة رسالة الغفران ، بوصفها عملاً قصصياً ، ونصّاً نثرياً إبداعياً متفرّداً على امتداد تاريخ أدبنا وفكرنا العربي الأصيل .

أحد الدارسين يقول بهذا الصدد :

" ورسالة الغفران نصٌّ شديد الثراء ، تتنازعه مجالات عدّة مثل تاريخ الأفكار ، وعلوم اللغة ، والمذاهب الفلسفية ، والمعتقدات الدينية ، وتاريخ الشعر وغيرها من المجالات المتشابكة " .

ثمَّ يردف قائلاً :

" لكنَّه – أيضاً – نصٌّ ينتمي إلى تاريخ الفن القصصي الخلاّق ، الذي أسهم أبو العلاء بنصيب وافر في تطويره ، من خلال نص الغفران ، وهو نصٌّ وهب الإمتاع القصصي – دون شكٍّ – للمنتمين إلى عصره وثقافته ، وهو قابل لأن يهب مزيداً من الإمتاع للمنتمين إلى عصور أخرى ، ودرجات من الثقافة مختلفة من خلال الحوار الفني معه " (٤٦) .

إنَّ لغة القصِّ في رسالة الغفران – ضمن محاور السرد والحوار – استطاعت أن تعيد تشكيل واقع القاص برمَّتِهِ ، وأعني واقعه الحقيقي الذي يعيشه ، وفي الوقت نفسه واقع عالمه الخيالي ، التوقُّعي - إذا صحَّ التعبير – فهو يتحرَّك في عالمٍ من الغيبيات أو لنقل إنَّه عالمٌ من الروحانيات التي لا يمكن أن يدرك كنة ما فيه على حقيقته ، لكنَّه يوظِّف خياله في لغة لا ينقص التعبير بها حرية الأداء ؛ فكانت عامل إبهارٍ وإدهاشٍ ، بقدر ما كانت عامل تعريف للمتلقّي بعالم مبهر عظيم ، فالمعرّي يجعل اللغة تنساب في حوارات بديعة تنفجر عن مدلولات غاية في الإبداع – أيضاً – على ألسنة الجمادات والحيوان كما الإنسان ، وقد أشار دارس إلى هذا البعد المهم في لغة المعرّي من هذا المنظور بشكل محدَّد ، إذ يقول في هذا الشأن :

" إنَّ قدر الحرية المتاحة أمام التشكيل الحكائي يتَّسع فلا يصبح وقفاً على كسر حاجز الصمت ، وتفجُّر اللغة على ألسنة العجماوات ، ولكنَّه يتعدَّاه إلى كسر حاجز الصورة الثابتة ، والانتقال – طواعية – إلى حرية تفجُّر ما لا

نهاية له من الصُوَر المحتملة ، وتتحوَّل معها أحلام الاستعارات في اللغة إلى مواقف قصصية رائعة " (٤٧) .

يحرِّك أبو العلاء شخوصه وأحداثه القصصية في الرسالة ضمن المحاور السابقة، ومن خلال بؤرة واحدة تنجذب إليها بفعل الضرورة والحتمية ، وأعني شخصية ابن القارح ، البطل الرئيس لرسالة الغفران ، ومن خلال هذه الشخصية المحورية النابضة النامية ، تتحرَّك عناصر البناء الفني القصصي برمَّتِها ، من شخوص وأحداث وأفكار وأزمنة وأمكنة ، وتبدو عاملاً فاعلاً ومباشراً في تعميق دلالات كلٍّ من هذه ، في قالب ذهني وفكري متكامل .

ينوِّه أحد الباحثين بعنصر الشخصية – بشكل خاص – في رسالة الغفران، فيقول :

" ولم يكن اختيار أبي العلاء لشخوصه اختياراً عشوائياً ، بل كان اختياراً مقصوداً ، فليست هذه الشخوص إلا مرايا وأقنعة يطلُّ منها وجه ابن القارح على نحوٍ أو آخر ، وتجسِّد لنا مثالبه بصورة أو بأخرى ، ويومئ بها أبو العلاء إلى مراميه ومقاصده " (٤٨) .

إنَّ رسالة الغفران – إذن – بوصفها عملاً قصصياً ، تتجسَّد فيها عناصر البناء الفني للقصة بشكل واضح ، وتبدو سياقاً قصصياً متواصلاً ومتَّصلاً ، على الرغم من تعدُّد الأُطر المكانية والزمانية والأحداث والشخصيات التي تتشكَّل منها جزئيات العمل ، فتبدو معها كياناتٍ منفصلة بعضها عن بعض ، وبرغم هذا كلّه ؛ فإنَّ خيطاً وجدانياً وفكرياً ورمزياً دلالياً واحداً يربط العمل برمته . إنَّ أبا العلاء المعرِّي يجيد – في هذا السياق الذهني الدلالي المتكامل – توظيف الإسقاط الفلسفي والفكري من خلال العمل ، وكأنَّ الرسالة التي أراد إيصالها للمتلقي ، لا تنحصر في الردِّ على رسالة ابن القارح التي ضمَّنها تشكيكاً في أبي العلاء وعقيدته ، والتشكيك في كثيرين غيره – فحسب – بل

إنَّ الإسقاط يبدو في المفهوم الفلسفي العام حول الحياة والموت والكون والخالق – سبحانه - والإنسان عند أبي العلاء ، وأحسب أنَّ فكرة الإسقاط قد كانت في ذهنه في معظم ما قدَّمه من نتاج إبداعي ، ولعلّنا نلمس هذا في رسالته السابقة على رسالـة الغفران التي أسماها " الصاهل والشاحج " ، تلك التي أجاد فيها – حسبما أرى – عملية إسقاط فكرية سياسية واجتماعية ، من حيث إبداعه الدقيق في دلالات الصاهل ، ليتضمَّن سمات الشخصية السياسية الحاكمة أو المسؤولة عن الرعية ، في حين يقدِّم – بالإجادة نفسها – رمزية الشاحج في أشخاص الرعية أو الشعب .

إذن ؛ ففكرة الإسقاط الذهني والفكري والفلسفي هي محور رسالة الغفران الأساسية ، وهي المستهدف العام من الرسالة – في مجموعها – وأحسب أنَّ أبا العلاء قد نجح – إلى حدٍّ كبير – في تجسيد هذه الدلالة ، سواء أكان من خلالِ شخصيته الرئيسة ، التي اتخذها محوراً لتحريك واقع برمته ، على تعدُّد قنواته ومحاوره ومستوياته ، أم كان على صعيد اللغة ، التي أجاد في اللعب على مستوياتها كافَّة ، سواء منها المستوى الصوتي للفظ الواحد أو المستوى الصرفي والدلالي ، على تعقيد في هذا الجانب في أحيان ما ، أو على مستويات الأسلوب والعبارة ؛ حيث تنوَّعت أساليب الأداء والتعبير ، في أُطُرٍ من الدلالات الفكرية ، التي تحملها تعبيراته وصوره الفنية ، وتراكيبه اللغوية .

ولنقرأ نموذجاً يجسِّد – فيما أرى – كثيراً من هذه المستويات – مجموعة – لتكون خاتمة مطاف درسنا وتحليلنا لبعض جوانب مهمة في صياغة رسالة الغفران ، ومنحاها الفكري الفلسفي ، وهويتها القصصية الفنية ، تلك التي لا تخلو من معلومة أو خبر أو أحدوثة ذات طابع اجتماعي أو نفسي أو غير ذلك، ممَّا يحمل في طيَّاته توثيقاً لجوانب من حيوات الناس ووقائعهم وعاداتهم وقناعاتهم ، وغير ذلك ممَّا يتَّصل بجوانب إنسانية متعدِّدة .

ضمن عنوانين اثنين يتحدَّث أبو العلاء في رسالة الغفران عن " حفظ ابن القارح" و " كساد العلم " فيقول في الأوّل منهما :

" وأنا تعبتُ وحفظتُ نصف عمري ، ونسيتُ نصفه . وذاك أنّي درستُ ببغداد وخرجتُ عنها وأنا طريُّ الحفظِ ، ومضيتُ إلى مصرَ فأمرجتُ نفسي(٤٩) في الأغراض البهيمية (٥٠) والأعراض المؤثمية (٥١) ، وأردت بزَعمي وخديعة الطبع المُليم (٥٢) أن أذيقها حلاوةَ العيش ، كما صَبَرْتُ في طلب العلم والأدب ، ونسيتُ أنَّ العلمَ غذاءُ النفس الشريفةِ وصيقلُ الأفهام اللطيفة . وكنتُ أكتبُ خمسين ورقةً في اليوم ، وأدرسُ مائتين ، فصرتُ الآنَ أكتبُ ورقةً واحدةً وتَحُكُّنِي عيناي حكّاً مؤلماً ؛ وأدرسُ خمسَ أوراقٍ وتَكِلُّ"(٥٣) .

ويقول في الثاني :

" ثمَّ دُفِعْتُ إلى أوقاتٍ ليس فيها مَنْ يرغب في علم ولا أدب ، بل في فِضَّةٍ وذهب ، فلو كنتُ إياساً (٥٤) صِرْتُ باقِلاً (٥٥) ، وأضعُ كتباً عن يميني ، وأطلبه عن شمالي ، وأريده ، مع ضعفي ، أرتاد لنفسي مَعَاشاً بظهْرِ غير ظهير (٥٦) ، بل كيرٌ عَقيرٌ (٥٧) ، وصُلْبٌ (٥٨) غير صليب (٥٩)، إنْ جلستُ فهو كالدُمَّل (٦٠) ، وإنْ مشيتُ فجملتي دماميل . ومعي بقيَّةٌ نَزْرَةٌ يسيرةٌ من جملةٍ كثيرةٍ ، لو وجدتُ ثقة أعطيتُهُ إيَّاها ليعودَ عليَّ بما أُرَقّهُ به عن جسمي من الحركةِ ، وقلبي من الشُغْل ، وأنا أجدُ مَنْ أدْمُعُها إليه ، وبقي أنْ يردَّها إليَّ ! " (٦١) .

الهوامش

١- في الشعر العبَّاسي ، نحو منهج جديد . د. يوسف خليف . دار غريب . القاهرة . ط١ ١٩٧٧م ص١٧٦ .
٢- فصول في الشعر ونقده . د. شوقي ضيف . دار المعارف . القاهرة . ط٢ ١٩٧٧م ص١١١ . وانظر كتاب : عصر الدول والإمارات ، الشام . د. شوقي ضيف . دار المعارف . ط٢ ١٩٩٠م ص١٦٧ .
٣- المرجع السابق . ص١٦٥ .
٤- مطالعات . عبَّاس محمود العقَّاد . ص٩٢ .
٥- مع أبي العلاء في سجنه . د. طه حسين . دار المعارف . القاهرة . ط١ ص٥٩ .
٦- في الميزان الجديد . د. محمد مندور . مكتبة نهضة مصر . القاهرة . ط٢ ص١١٣ .
٧- تاريخ الأدب العربي . نيكلسون . ط٢ ١٩٦٩م ص٣١٥ .
٨- الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي ، أصوله وقضاياه . د. سعد أبو الرضا . مكتبة المعارف . الرياض . ط١ ١٩٨١م ص١٢٢ .
٩- دراسات في علم النفس الأدبي . حامد عبد القادر . لجنة البيان العربي . المطبعة النموذجية . القاهرة . ط١ ١٩٤٩م ص١٢٨ .
١٠- رأي في أبي العلاء . أمين الخولي . ط١ ص١٥٦ .
١١- تجديد ذكرى أبي العلاء . د. طه حسين . دار المعارف . القاهرة . ط٤ ١٩٥١م . ص١١٩ .
١٢- في الشعر العبَّاسي ، نحو منهج جديد . د. يوسف خليف . مرجع سابق . ص١٦١ .

١٣- تجلّيات الإبداع الأدبي ، دراسات في العصر العبّاسي الثاني . د. محمود علي عبد المعطي . دار النشر الدولي . الرياض . ط١ ٢٠٠٧م ص٢٥٧.
١٤- بحثاً عن عالم أفضل . كارل بوبر . ترجمة د. أحمد مستجير . القاهرة . ط١ ١٩٩٦م ص٢١٨ .
١٥- الجامع في أخبار أبي العلاء وآثاره . محمد سليم الجندي . ج١ دمشق . ط١ ١٩٦٢م ص٣٤ و ٤٤٨ .
١٦- تجديد ذكرى أبي العلاء . د. طه حسين . مرجع سابق . ص٢٠١ .
١٧- الفصول والغايات . المعرّي . تحقيق محمود حسن زناتي . ج١ القاهرة . ط١ ١٩٣٨م ص٨٠ وما بعدها .
١٨- رسالة الغفران . أبو العلاء المعرّي . تحقيق د. محمد الإسكندراني . ود. إنعام فوّال . دار الكتاب العربي . بيروت . ط٢ ٢٠٠٣م ص٢٩ .
١٩- الكراكيّ : جمع كُرْكِيُّ : هو طائر من الطيور الموسمية بيضاء ، وبعضها غبراء طويلة الأعناق والأرجل ، تزحف أسراباً ، وتأوي إلى الماء – أحياناً – وهي بتراء الذّنَب .
٢٠- المَكّكِيُّ : جمع مِكّاء : وهو طائر حسن التغريد ، أو هو فصيلة من القنابر ، له ارتفاع في السماء وهبوط إلى الأرض .
٢١- الجارية : السفينة .
٢٢- الحَكَمِيُّ : هو الحسن بن هانئ بن عبد الأوّل بن صباح الحَكَمي بالولاء " أبو نـــواس " (١٤٦هـ - ١٩٨هـ) .
٢٣- القَدَمُ : المتقدّم . القُدْم : الشرف القديم السابق .
٢٤- هو معْمَر بن المثنّى التيمي بالولاء . هو بصري من أئمة العلم والأدب واللغة . (١١٠ هـ - ٢٠٩ هـ) . وفيات الأعيان . ابن خِلّكان . ج٢ ص١٠٥ ، وتاريخ بغداد . البغدادي . ج١٣ ص٢٥٢ .

٢٥- المصوص : المطبوخ والمنقوع في الخلّ .
٢٦- أي أخذ حاجته من الطعام منه . جمعها : أوطار : الحاجات .
٢٧- بدا : أي ظهر أوّل مرّة .
٢٨- رسالة الغفران . أبو العلاء المعرّي . مرجع سابق . ص١٤٩ .
٢٩- تأمُّلات في فلسفة أبي العلاء . د. عبد الرحمن دركزللي . سوريا . ط١ ١٩٩٧م ص٢ .
٣٠- د. عائشة عبد الرحمن . القاهرة . ط١ ص٢٢٠ .
٣١- المرْجع السابق . ص٦ .
٣٢- النقد واللغة في رسالة الغفران . د. أمجد الطرابلسي . سوريا . ط١ ص٦ .
٣٣- المرجع السابق . ص٦ .
٣٤- في النثر العبَّاسي ، القرن الرابع وما بعده . د. فوزي محمد أمين . دار المعرفة الجامعية . الإسكندرية . ط١ ٢٠٠٣م ص٧٨ .
٣٥- من قضايا النثر الفني في القرن الرابع وما بعده . د. فوزي سعد عيسى . دار المعرفة الجامعية . الإسكندرية . ط١ ١٩٩٨م ص١٣١ .
٣٦- في النثر العبَّاسي ، القرن الرابع وما بعده . د. فوزي محمد أمين . مرجع سابق . ص٧٨ .
٣٧- الطمريّ : ثوبي البالي .
٣٨- الخضب : ضرب من الحيَّات .
٣٩- الشذاة : الحدَّة . وجمعها : شذوات ، وشذاً . (لسان العرب . ابن منظور . ج١٤ ص٤٢ مادة شذا) .
٤٠- الشّقاب : مفردها شَقب وشِقب .: المهواة ما بين كلّ جبلين .
٤١- النّقاب : الطريق الضيّق في الجبل . لسان العرب مادة نقب . ص٧٦٧ مرجع سابق .

٤٢- يُذَكِّر / يُحْفَظ .
٤٣- رسالة الغفران . أبو العلاء المعرّي . تحقيق د. درويش جويدي . المكتبة العصرية . بيروت . ص٥٢ .
٤٤- جماليات المكان في رسالة الغفران . د. أحمد زياد محبّك . سوريا . ط١ ١٩٩٧م . ص٤.
٤٥- المرجع السابق . ص٥ .
٤٦- ملاحظات على الفن القصصي في رسالة الغفران . د. أحمد درويش . بحث مقدَّم ضمن فعاليات ندوة أبي العلاء المعرّي . سوريا . ط١ ١٩٩٧م ص٤٩٧ .
٤٧- المرجع السابق . ص٥٠٤ .
٤٨- رسالة الغفران بين التلميح والتصريح . د. فوزي أمين . دار المعرفة الجامعية . الإسكندرية . ط١ ١٩٩٣م ص٣٦ .
٤٩- أي أمشي في المرج . وأمرجت نفسي أي أطلقت سيرها .
٥٠- الأغراض البهيمية : التي تتعلّق بالبهائم أي الحيوانات ذات الأربع من دون السباع والطيور .
٥١- المؤثمية : أي الأمور التي تجرُّ إلى الإثم .
٥٢- المُليم : الذي يصدر عنه ما يُلام عليه .
٥٣- تكلّ : تتعب .
٥٤- هو إياس بن معاوية بن قرّة المزني أبو وائلة ، قاضي البصرة . يُضرَب به المثل بذكائه . وُلِدَ في سنة ٤٦ هـ وتوفي بواسط في سنة ١٢٢ هـ.
٥٥- باقل : هو باقل الإيادي . جاهليٌّ ، يُضرَب بعيِّه المثل ، وقصته كالتالي : اشترى ظبياً بأحدَ عشرَ درهماً ، فمرَّ بقومٍ ، فسألوه : بكم اشتريته ؟ فمدَّ لسانه ومدَّ يديه (يريد أحَدَ عشرَ) فشرد الظبي ، وكان تحت إبطه ، والمثل : أعْيَي من باقل . مشهور ...

٥٦- غير ظهير : غير قوي .

٥٧- عقير : مجروح معقور .

٥٨- صُلب : عظم في الظهر يمتدُّ من الكاهل إلى أسفل الظهر .

٥٩- غير صليب : غير قوي أي ضعيف .

٦٠- جمعها دمامل ودماميل : الخُرَّاج .

رسالة الغفران . أبو العلاء المعرِّي . تحقيق د. محمد الإسكندراني ود. إنعام فوَّال . مرجع سابق . ص٢٦٨

العلاقات النحوية الدلالية
في الجملة





"دراسة في قصيدة كعب بن زهير بانت سعاد"

د. محمود أبو المعاطي عكاشة [*]

حظيت الجملة العربية باهتمام العلماء قديمًا وحديثًا، لما لها من أثر في بناء النص العام ودلالته، فهي لبنة النص ونواة المعنى .

وقصيدة "بانت سعاد" لكعب بن زهير[1] من القصائد العربية المشهورة التي أثرت في الشعراء، واتخذها العلماء مادة تعليمية، وهي تمثل عينة بحثية قيمة لمن أراد أن يتعرف على ملامح القصيدة العربية .

وقد اخترت دراسة الجملة لما تشكله من أهمية في النص، وضيق مساحة البحث لا تسع بحث علاقتها به، فاكتفيت بالعلاقات الداخلية فيها.

والجملة العربية وحدة لغوية تامة نحوياً ودلالياً، فتتضمن معنى تاماً، والمعنى يمثل رابطاً داخلياً يحققه تضام ألفاظ الجملة في ترتيب يؤدى هذا المعنى، فتكون الجملة وحدة تركيبية، وهذا المعنى يدخل في سياق عام تفهم في إطاره، ولا تجتزأ الجملة عن سياقها في النص.

(*) مدرس علم اللغة والنحو في كلية التربية بدمنهور فرع جامعة الإسكندرية

(1) كعب بن زهير بن أبي سلمى شاعر مخضرم أدرك الإسلام وأسلم، وهو من مدرسة أبيه زهير التي تعنى بتجويد الشعر، وهي من البحر البسيط (مستفعلن فاعلن) وعددها في شرح الديوان خمسة وخمسون بيتًا، وعددها عند ابن هشام سبعة وخمسون وعددها في الديوان تسعة وخمسون بيتًا، ط دار الكتب العلمية، ورواها صاحب السيرة النبوية ج٤/١٥٠ ـ ١٥٣ ، تسعة وخمسين بيتًا .

والجملة العربية ترتبط بالنص وترتبط بالعالم الخارجي؛ لأنها تعبر عنه وتفسر في ضوء علاقتها به، فالحكم على الجملة يرجع إلى العالم الخارجي، وكذلك قبولها عقلاً أو حقيقة، أو مجازاً، ويؤثر في دلالتها علاقتها بما جاورها من الجمل وعلاقتها بمضمون النص ومناسبته وظروف إنتاجه.

والجملة التركيب المتضمن إسناداً مستقلاً مقصوداً ، ويدخل ترابط الجملة وتماسك بنيتها الشكلية في السبك النحوي grammatical cohesion ويراد به العلاقات النحوية التي تربط بين جمل في سياق واحد، فالسبك إحكام علاقات الأجزاء في ضوء القواعد النحوية ومراعاة الإسناد وقرينة الربط النحوي، ومناسبة اللفظ معناه في التركيب[1] ، وسبك الجملة أن تتعلق كلماتها بعضها ببعض للدلالة على معنى مخصوص بوضع كلماتها في هذا التركيب، والإسناد في الجملة يمثل لحمتها التي تصل بين جزئيها، المسند والمسند إليه، فلا جملة حتى يعلّق بعضها ببعض ويبنى بعضها على بعض وتجعل هذه بسبب من تلك، وهذا الترتيب يكون على المعنى، فالجملة تقتفي في نظمها آثار المعاني، وترتيبها حسب ترتيب المعاني في النفس، والمعنى وشيجه داخلية تصل بين كلمات الجملة، فمعنى الجملة لا يتعلق بمعاني الكلم المفردة بل يتعلق بها وهي في ترتيب مخصوص بهذا المعنى. [2] والألفاظ تبع للمعاني ولا حقه بها، فاللفظ دون معنى لا يعتد به، و قيمته في جملة تطلبه لمعنى فيها، واختلاف معنى اللفظ أو تعدد دلالته من قبل اختلاف السياق اللغوي والسياق الخارجي، فلكل معنى سياق.

---

(1) ارجع إلى: الدكتور تمام حسان في بحثه: موقف النقد العربي التراثي من دلالات ما وراء الصياغة اللغوية، ضمن كتاب قراءة جديدة لتراثنا النقدي ص ٧٨٩. والجملة قد تكون نصاً، وهي مستقلة في المعنى.

(2) ارجع إلى: دلائل الإعجاز، عبد القاهر، تحقيق شاكر، ط الهيئة ٢٠٠٠م ص ٢٦٦ .

والجملة في تركيبها وحدة واحدة لا تتجزأ في دلالتها على ألفاظ مجتزئة بل وهى مجتمعة في علاقة إسنادية، فالمسند إليه متعلق بالمسند، وحروف المعاني جزء منها فهي تصل بين أجزائها كحروف الجر والعطف أو أنها جاءت لمجموعها كلا النافية نحو: لا رجل في البيت، جاءت لنفى الكينونة في الدار عن الجنس، وحرف النفي كذلك: ما خرج زيد، نفت الحدث عن زيد، فهي للفعل والفاعل، ومثلها الاستفهام: هل خرج زيد، فالاستفهام عن خروج زيد، وليس عن الفعل وحده أو الفاعل وحده وكذلك حروف الشرط: إن يأتني زيد أكرمه. فالإتيان شرط لإكرام زيد، فشرط الإتيان للإكرام. اقتضى حرف الشرط جملتين مرتبطتين، فالثانية جزاء الأولى.

وقد قامت نظرية النظم عند عبد القاهر على ترابط النص في ضوء معاني النحو، قال: «معلوم أن ليس النظم سوى تعليق الكلم بعضها ببعض، وجعل بعضها بسبب من بعض» [٣] وقد بحث أيضاً العلاقة بين تركيب الجملة [٤]».

وقسم ابن هشام الجملة الاسمية إلى صغرى وكبرى، الصغرى المبنية على المبتدأ المخبر عنه بخبر مفرد (ليس بجملة) نحو: زيد قائم.

والكبرى التي خبرها جملة اسمية أو فعلية نحو: زيد أبوه قائم، فأبوه قائم خبر زيد، ومجموع المبتدأ والخبر الجملة جملة كبرى. [٥]

([٣]) دلائل الإعجاز، ص ٤.

([٤]) ارجع إلى: دلائل الإعجاز ص ٤، ٥. وقد تناول عبد القاهر العلاقات الداخلية بين مفردات الجملة وعمل بعض المشتقات نحو اسم الفاعل يعمل عمل الفعل وذلك نحو: (أخرجنا من هذه القرية الظالم أهلها)،[النساء: ٧٥] و(لاهية قلوبهم) [الأنبياء: ٣] واسم المفعول نحو: (ذلك يوم مجموع له الناس) [هود: ١٠٥] والصفة المشبهة نحو: زيد حسن وجه هو كريم أصلهُ. والمصدر نحو: (أو إطعام ذى يوم ذى مسغبة يتيماً)[البلد: ١٥] والتمييز نحو: (ملء الأرض ذهبا) [آل عمران: ٩١]. ورطلان سمناً. وهذا تمييز منتصب عن تمام الكلام (غير مضاف). واسم التفضل ينصب تمييزاً (أنا أكثر منك مالاً) [الكهف: ٣٤].

والجملة الكبرى بها مبتدءان ومن النادر أن يأتي بها ثلاثة فيها ثلاث مبتدأت، قال تعالى: (لَكِنَّا هُوَ اللَّهُ رَبِّي) [الكهف:٣٨] والرابط الضمير في ربي يعود على أنا. والضمير هو، إذا لم يقدر ضمير الشأن، والله مبتدأ خبره ربي وهذه جملة كبرى [٦]. والرابط في خبر الجملة، وهذا قليل، والمشهور أن يأتي خبر ثان في جملة الخبر الاسمية نحو:

وقول كعب:«ضخم مقلدُها عبل مقيدها» جملتان أخبربهما عن مبتدأ مضمر تقديره هي [الناقة]: هي ضخم مقلدها، هي عبل مقيدها.

"وضخم" خبر مقلد، "وعبل" خبر مقيد، والتذكير لهما فهما إخبار عن مذكرين وأخبر بالجملتين عن مبتدأ مضمر مؤنث ، والضمير فيهما الرابط، والجملتان: «هي ضخم مقلدها» و «هى عبل مقيدها»، كبريان، والضمير منع انقطاعها عن المبتدأ المضمر «هى». ويجوز أن تكون ضخم مبتدأ وفاعله (مقلدها) سد مسد الخبر، مثل قائم الزيدان، ومثلها عبل، والجملتان خبر جملة للضمير المضمر [٧].

وهنالك نوع ثالث سمّاه بعض المحدثين الجملة المعقدة أو المركبة، يريدون الجملة التي تتعلق بها جملة الحال وجملة الصفة، وأرى أن هذا النوع يدخل في الجملة الصغرى والكبرى معاً كقولنا: أتى محمد وهو سعيد. فجملة الحال يمكن أن يستغنى عنها ولا تفسد الأولى بدونها، فهي زائدة عن التركيب،

---

(٥) مغنى اللبيب، ابن هشام، دار إحياء الكتب العربية، ٤٥/٢.

(٦) نفسه جـ٤٥/٢، قرأ أبي بن كعب والحسن: (لكن أنا هو الله ربي) أنا: مبتدأ، وهو: مبتدأ ثان، ولفظ الجلالة : مبتدأ ثالث، وربي الخبر، والياء عائدة على المتبدأ الأول. وقرأ عيسى الثقفي: (لكن هو الله ربي) هو مبتدأ أول، والله مبتدأ ثاني. المحتسب ابن جني، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، جـ٢٩/٢، والتبيان، العكبري، ط دار الجيل، بيروت، جـ٨٤٧/٢.

(٧) شرح قصيدة كعب ص ٢٠٢ وهذا رأى ابى الحسن الأخفش والكوفيين.

وكذلك جملة الصلة نحو: أتى محمد الذي ذهب، فالحال والصفة من المتعلقات التي تلحق بالجمل لزيادة في المعنى.

والتعقيد أو التشابك الذي يصعب فصله يكون في الشرط نحو: إذا جاء محمد أكرمته، فالثانية جزاء الأولى ويستحيل فصلها عنها، وهما جملتان بيد أن الثانية جزاء الأولى ومتممة لها، وهذا النوع معقد لوجود جملتين فيه، والثانية تمام الأولى في معنى الشرط.

والجملة باعتبار الإسناد نوعان: جملة اسمية وجملة فعلية.

أولاً- الجملة الاسمية: ما كان المسند إليه فيها اسماً أسندت إليه الإفادة للدلالة على معنى فيه، والخبر يتضمن زيادة في المبتدأ فلا يخبر بالشيء عن نفسه، والاسمية تتكون من ركنين أساسين: المبتدأ والخبر والمسند إليه فيها اسم المبتدأ والمسند إخبار عنه لإضافة معنى إليه، وقد ذكر ابن هشام أن الاسمية التي صدرها اسم(٨)، وهذا التعريف لا يمنع الجمل التي تقدم فيها المفعول على الفعل في هذا التعريف، فجعلت الأصل في الإسناد لا ما تصدر الكلام، فبعض الأسماء قدمت على الفعل، وهي في نية التأخير(٩). وبعض الجمل احتملت الاسمية والفعلية، وهذا مردود إلى تقدير المعنى(١٠).

---

(٨) مغنى اللبيب ابن هشام جـ٢/٤٣٣ [ط المكتبة العصرية] وقد قسم ابن هشام الجملة إلى اسمية وفعلية وظرفية، والظرفية المصدرة بظرف أو جار ومجرور، إذا قدرت زيداً فاعلاً بالظرف والجار والمجرور، وذلك بتقدير فعل محذوف لا بالاستقرار المحذوف نحو: أعندك زيد، أفي الدار زيد. وزاد الزمخشري وغيره الجملة الشرطية، ورأى ابن هشام أنها من قبيل الفعلية. ولم يعتد ابن هشام بما يسبق الجملة من حروف نحو الاستفهام في أزيد أخوك؟ أقائم الزيدان، لعل أباك منطلق جمل اسمية، وقولنا: أقام زيد، وقد قام زيد، وهلا قمت، فعلية.

(٩) بعض الأسماء تقدم على الفعل وهي متأخرة، منها أسماء الاستفهام نحو: كيف جاء زيد، وقوله تعالى: (فأي آيات الله تنكرون) [غافر:٨١] والضمائر التي تلزم النصب نحو: (إياك نعبد) [الفاتحة:٥] وما جاء بعد أما: (فأما اليتيم فلا تقهر) [الضحى:٩]. =

والجملة الاسمية لها دلالة على الحقيقة دون زمانها، وذلك أن الاسم - وهو المسند إليه فيها- يفيد الثبوت، والخبر إخبار عنه، والإخبار بالاسم عنه يفيد الثبوت دون التجدد. والإخبار بالفعل عنه يفيد التجدد قال كعب: قلبي لم يُفدَ، أي ما زال في قيد حبها أسيراً. وأفادت لم تأخير انتهاء الحدث . فحبها متجدد في قلبه(١١).

= والمفعول النكرة الذي لا يلتبس بالمبتدأ نحو: (فريقا كذبتم وفريقا تقتلون) [البقرة:٨٧] (خشعاً أبصارهم) [القمر:٧] والجمل التي حذف فعلها لوجود دليل عليه نحو. (وإن أحد من المشركين استجارك) [التوبة:٦] وما اتصل ضميره بالفعل نحو: (والأنعام خلقها لكم) [النحل:٥] والقسم جملة فعليه (والليل إذا يغشى) [الليل:١] أقسم والليل.

(١٠) الجمل التي تحتمل الاسمية والفعلية مثل:

- الجملة التي تصدرت بإذا وجوابها جملة اسمية نحو: إذا قام زيد فأنا أكرمه، إن قدرنا العامل في إذا الفعل بعدها، فصدر الكلام جملة فعلية تقدم فيها الظرف وإذا هنا غير مضافة مثل: متى تقم فأنا أقوم.

وإن قدر العامل الفعل في جواب الشرط، فصدر الكلام الجملة الاسمية التي وقعت في جواب الشرط والجملة على ذلك اسمية وما بعد إذا متمم لمعناها؛ لأن الجملة بعدها مضافة إليها. وهى مثل: يوم يسافر زيد أنا مسافر.

- الجملة التي تقدم فيها الجار والمجرور على الاسم بعد استفهام نحو: أفي الدار زيد؟ إن قدرنا المحذوف فعلاً فهي فعلية، فنقول: استقر في الدار زيد، زيد فاعل ومثلها: الظرف والمضاف إليه كقولنا: أعندك زيد؟ يجوز أمستقر عندك زيد؟ ويجوز: أستقر عندك زيد، زيد فاعل. والجملة الاستفاهمية نحو: ماذا صنعت؟ يحتمل معنيين:

ما الذي صنعته؟ اسمية ويجوز جعل أحد الاثنين مبتدأ، فماذا مبتدأ أو خبر.

والمعنى الثاني: أي شيء صنعت؟ تقدم المفعول فيها على الفعل، ومثلها: (أبشر يهدوننا) [التغابن:٦] بشر فاعل لفعل محذوف، ويجوز تقدير بشر مبتدأ بعد استفهام أو تقدير مبتدأ: أهم بشر يهدوننا)، قال تعالى: (أم نحن الخالقون) [الواقعة:٥٩] والاسمية فيها أرجح بدليل قوله: نعم الرجل زيد، ومثلها الاسمية المعطوفة على فعليه، ومثلها جملة المدح أو الذم نحو: قام عمر وزيد قام.

(١١) ارجع إلى نهاية الإيجاز، الرازى، دار صادر، ص ٧٩. لم حرف قلب وجزم، فتقلب زمن المضارع إلى الماضي، وقيل تقلب زمن الماضي مضارعاً.

والاسم أساس الجملة الاسمية، والاسم والذات أولى بالمبتدائية من الصفة؛[١٢] لأنه معرّف والعلاقة بين المبتدأ أو الخبر إسنادية، فلا يغنى واحدمنهما عن الآخر، فالخبر مبنى على المبتدأ، وهو الجزء المتم الفائدة، وهو في معناه[١٣].

والمبتدأ مسند إليه ومثبت له المعنى، والخبر مثبت به المعنى[١٤]، نحو: العفو عند رسول الله مأمول. أثبت مأمول للمبتدأ، فقضى لنفسه بالعفو دون أن يعاقب. وأخبر باسم المفعول دون الفعل «أمَلَ»؛ لأن اسم المفعول أثبت المعنى والفعل يقتضى الحدوث والتجدد، والمراد إثبات الخبر لصاحبه لا حدوثه وتجدده لقوله تعالى:(وَكَلْبُهُم بَاسِطٌ ذِرَاعَيْهِ بِالْوَصِيدِ) [الكهف: ١٨] المراد إثبات وصف الكلب لا حركة البسط ومزاولته في قولنا: الكلب يبسط ذراعيه، والمشتقات تفيد ثبات الوصف في الوصف والإخبار، كقولنا: عمرو طويل وزيد قصير، فالمراد التفريق بينهما في الطول حال الإخبار، وليس المراد تطور مراحل الطول وتجدده، وقول الشاعر: والعفو عند رسول الله مأمول، فيه دلالة على إثبات العفو في الإخبار باسم المفعول، ودليل ذلك قوله تعالى: (أَوَلَمْ يَرَوْا إِلَى الطَّيْرِ فَوْقَهُمْ صَافَّاتٍ وَيَقْبِضْنَ) [الملك:١٩] صافات فيها دلالة على وصف حال الطير، وهى في حال اصطفافها في نظم واحد وثباتها عليه، وجعل الفعل في «يقبضن»؛ لأنه طارئ ولا تثبت عليه، فهي تضم أجنحتها سريعاً ثم تمدها؛ لئلا تسقط، وهى في صفوف دائمة، فعبر بصافات عن حال الثبات وعبر بالفعل يقبضن في الحدوث الطارئ.[١٥]

---

(١٢) نفسه ص ٨٠ ودلائل الإعجاز ص ١٧٥، ١٧٦. وبعض الجمل تكون إنشاء فلا تحمل دلالة الاستقرار نحو: من محمد؟ من عندك؟

(١٣) الكتاب، سيبويه ط بولاق جـ١/٧ وص ٢٧٨.

(١٤) دلائل الإعجاز ص ١٨٩.

(١٥) الكشاف، الزمخشرى، طبعة مكتبة مصر، جـ٥٩٢/١.

والمبتدأ يكون معرفاً كأن يكون علماً أو معرفاً بأل، فإن كان المبتدأ أو الخبر معرفتين، وتساوت رتبتهما، وجاز جعل أحدهما مبتدأ نحو: الله ربنا. ولكن إن كان أحدهما مشتقاً والآخر علماً جامداً، فالأرجح جعل العلم الجامد مبتدأ نحو: القائم زيد، وإن كانا مشتقين، فالمقدم هو المبتدأ، للابتداء به.

والمعلوم لدى المتلقي يكون المبتدأ والمجهول الخبر، وهذا قائم فيما ينوب عن المعلوم كاسم الإشارة أو الضمير بما يحيلان إليه نحو: هذا ابني، بمعاينة المشار إليه، ومثلها: هم أولادي، وإن كان أحد الاسمين معرفاً والثاني نكرة؛ فالمبتدأ المعرف سواء أكان مقدماً أو مؤخراً نحو: العفو مأمول [١٦] .

وإن كان ضميراً متصلاً بحرف ناسخ فهو المبتدأ نحو: إني عنك مشغول، ويؤكد كون الثاني الخبر دخول لام التوكيد عليه نحو: إنك – يا ابن أبى سلمى – لمقتول، وذكر المنادى فسر المراد بالضمير المخاطب في العالم الخارجي، والمتلقي المعاصر يعرفه من النص، فلم يشهد إنتاج النص في زمنه ومكانه.

وإن تصدرت «إن» الجملة، فالمتصل بلام التوكيد الخبر نحو: "إن الرسول لنور"، ومثلها: إنك لمقتول"، وقد تدخل اللام على جملة الخبر، وتدخل لام الابتداء على المبتدأ، وهى أيضاً للتأكيد قال تعالى: (لَيُوسُفُ وَأَخُوهُ أَحَبُّ إلى أبينَا مِنَّا) [يوسف:٨] واللام لتوكيد مضمون الجملة.

وتدخل اللام على اسم الإشارة الذي يحيل إلى العالم الخارجي، ومنه قول كعب في مدح رسول ﷺ: «لذاك أهيب عندي إذا كلمة»، ويحتمل أن يكون قبله قسم مقدّر؛ لأن المقام يقتضيه.

وإن كان التركيب به اسم وجار ومجرور أو ظرف ومضاف، فالاسم المبتدأ وإن كان نكرة مؤخراً كقول كعب: "فيها مواعيظ و تفصيل". في دقها

(١٦) ارجع إلى: مغنى اللبيب، جـ٢/٥٢٣ ، وهمع الهوامع، للسيوطي، جـ٢/٢٥٨.

سعة". وكقوله: "غيل" دونه غيل. أي مسكنه غيل دونه غيل، فجملة الصفة «دونه غيل» وقع الظرف فيها خبراً.

وتدخل اللام على الجار والمجرور نحو: قوله تعالى: (إِنَّكَ لَفِي ضَلَالِكَ القَدِيمِ) [يوسف:٩٥].

حذف المبتدأ: يقع في كلام لاحق متعلق بسابق، ويستغنى فيه عن ذكر الاسم لتقدم ذكره، فالمضمر ينوب عن الظاهر، والضمير في اللاحق رابط له بما يسبقه، وهذا عرف في العربية للإيجاز والمبالغة والتخفيف بحذف ما يفهم، وما تقدم ذكره. (١٧)

ويحذف المبتدأ اكتفاء بخبره في المواضع التي يعرفه المتلقي فيها دون لبس، ومن ذلك: مقام الوصف: كقول كعب في وصف الناقة: "غلباء، وجناء، عُلكوم، مذكرة". وقد حذف المبتدأ لتقدمه في الكلام وعدم التباسه بغيره، ولطول السرد، فقد استطرد الشاعر في حديثه عن الناقة فحذف للإيجاز، وأضمر حرف العطف فيها؛ لأنها المسند إليه واحد وفي معنى واحد، فأغنى ذلك عن حرف العطف، ومثله قوله فيها: «حرف» أي هي حرف، أراد شديدة، ومثلها «قنواء». أراد في أنفها احديداب. و «عيرانة» شبهها بعير الوحش في صلابتها. وقال في المرأة التي فقدت أولادها: «نوّاحة رخوة الضبعين» أخبر عن المبتدأ المحذوف بصيغة المبالغة: نوّاحة مبالغة في النائحة، ورخوة:خبر لمبتدأ محذوف، أو أنه خبر ثانٍ للمبتدأ المحذوف، والتقدير «هي» ، وهذا الضمير يعود إلى الناقة المذكورة فيما سبق.

والحذف لا يقطع الكلام عما سبقه بل يجعله أكثر تعلقاً به لحاجته إلى ما يدل عليه في الكلام، ولا يحذف المتكلم إلا بعد أن يذكر المحذوف قبل في

---

(١٧) ارجع إلى: إحياء النحو، الدكتور إبراهيم مصطفى، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، بيروت، ١٩٣٧م ص ٣٥.

الكلام، ثم يحذفه لإنابة ما سبق عليه في سياق لا يلتبس بغيره، ويحذف أيضاً اكتفاء بمعاينة المرموز له لغة في العالم الخارجي، كقولنا عما نشاهده: جميل، أو حسن، وهذا متعلق بالعالم الخارجي، ويفسر في حضور المتلقي، فإن لم يكن شاهداً، استوجب الفهم ذكر المشهد الخارجي، ولا يضر الحذف بمعنى الجملة، لوجود قرينة تدل على المحذوف، وقد أخبر عن المحذوف؛ بخبر في معنى الصفة، نحو ... قنواء (في أنفها حديداب)، وقال في وصف أرجل الناقة: سُمر العُجّايات (لكثرة السير)، وحذف المبتدأ للتعظيم في مقام المدح، ومن ذلك قوله في مدح سيدنا رسول الله: «من ضيغم» على سبيل التشبيه، وقوله فيه بين أصحابه: «... في عصبة من قريش»، فجعل الجار والمجرور صفة النكرة (عصبة)، والجار والمجرور في عصبة متعلقان بمحذوف خبر عن مبتدأ محذوف، ولا يحتمل الإخبار به عن غير المحذوف المقدر.

وقوله: في مدح أصحابه المهاجرين: «.... شم العرانين، أبطال» خبران لمبتدأين محذوفين: هم شم العرانين، هم أبطال، على القطع، ويجوز أن يكون أبطال خبر ثان، عند من يجوز تعدد الأخبار .

وقال في دورعهم: .... بيض سوابغ، خبران لمحذوف أو الأول خبر لمحذوف، والثانية خبر في جملة أخرى على القطع عما قبلها «هي سوابغ».: والمحذوف متقدم فيما سبق، واحتمال وقوع الأخبار لغير المحذوف المقدر (هي) ممتنع، فجاز حذفه اختصاراً أو لمعنى (التعظيم)، والحذف أبلغ.

الخبر: الجزء الذي تتم به الفائدة مع مبتدأ يخبر به عنه لزيادة في المعنى، فالغرض منه إفادة المتلقي ما ليس عنده وتنزيله منزلة المتكلم (المرسل) في علم ذلك الخبر[١٨]، وقسمه العلماء إلى: خبر مفرد، وخبر شبه جملة والخبر

---

(١٨) شرح المفصل، ابن يعيش، المكتبة التوفيقية م١/١٦٦الخبر الجزء المستفاد الذي يستفيده السامع ويشكل مع المبتدأ معنى مفيداً، ويقع به التصديق والتكذيب.

الجملة المفرد: أن يخبر بلفظ مفرد أو مثنى أو جمع، والخبر شبه الجملة يتألف من جار ومجرور متعلقين بمحذوف يقدر اسماً مشتقاً (لفظه مستقر أو كائن)، أو يتألف من ظرف ومضاف إليه يتعلقان أيضاً باسم مشتق مقدر (كائن أو مستقر)، وقدره بعض العلماء فعلاً والأرجح الأول؛ لأنه قد يتقدم على المبتدأ، وهذا الخبر محذوف ويحل محله المتعلق به (الجار والمجرور أو الظرف والمضاف) [١٩].

الخبر المفرد: ولفظه مشتق ويوصف به المبتدأ ويقدر فيه ضميره، فيخبر به عن المبتدأ ، ويحسن السكوت عليه نحو: الطرف مكحول، والنصح مقبول، والناقة وجناء، والخبر في معنى المبتدأ، فالصفة ذات الموصوف، وفي الصفة ضمير مقدر عائد على لفظ المبتدأ، وهو الرابط.

وقد يتنزل الخبر منزلة المبتدأ على وجه الشبه نحو: زيد أسد. يعني أنه يشبهه في الشجاعة فلا يراد بالمبتدأ أن يكون أسداً حقيقة. وقال تعالى (وَأَزْوَاجُهُ أُمَّهَاتُهُمْ) [الأحزاب: ٦] المعنى أنهن يتنزلن عند المسلمين في المنزلة وتحريم النكاح، فلسن أمهات المؤمنين على الحقيقة، ومثله: أبو يوسف أبو حنيفة، أي سد مسده في العلم فنزل منزلته، أو يقع أحدهما موقع الآخر نحو: محمد نبيا، وقد يكون الخبر اسماً جامداً فيؤوّل بمشتق نحو: زيدبحر، بمعنى كريم.

وقد يكون غير مؤوّل بمشتق فيكون جامداً محضاً نحو: النارجيل شجرة، والعنكبوت حشرة[٢٠].

([١٩]) جاء في بعض التعريفات أن الخبر المفرد ما ليس بجملة أو شبه جملة، وهذا تعريف مبهم.

([٢٠]) ارجع إلى مغنى اللبيب جـ ٤٣٩/٢ وشرح ملحة الإعراب، الحريرى، المكتبة العصرية ص ١٤٢ وشرح المفصل م١٦٩/٢ ودليل تحريم الأمهات: (إن أمهاتهم إلا اللائى ولدنهم) [المجادلة: ٢] تفسير: (وأزواجه أمهاتهم) [الأحزاب: ٦].

وقال كعب في ناقته إنها: «حرف» [البيت: ٢١] أي هي حرف، المراد حرف الجبل، أي هي كحرف الجبل على جهة التشبيه فهي كالقطعة البارزة منه في القوة والصلابة، فحذف الكاف للمبالغة، فقد جعلها حرف جبل نفسه[٢١]. وقيل جعلها كحرف الخط في الضمور والرقة، وهذا بعيد، ويجوز أن يؤول حرف بمعنى صلبة، فيقدر ضمير فيه؛ لأنه أوّل بمشتق فأعطى حكمه.

ويقدر ضمير فيه مثل: ولد قائم، أي: قائم هو، ويجوز أن يجعلها حرف جبل للمبالغة فلا ضمير فيها.

وقد جاء الخبر اسماً مؤولاً في قول كعب: «إن الرسول لسيف يستضاء به:مهند من سيوف الله مسلول، أخبر عن المبتدأ بالسيف، والمراد شدة لمعان السيف بدليل جملة الصفة يستضاء به، وليس الرسول سيفاً حقيقة بل المعنى على المجاز، وهو أن الناس تهتدى به ﷺ، ويراد به معنى القوة والحسم ودليل ذلك عجز البيت (مهند من سيوف الله مسلول)، فالمعنى محمول على التشبيه بالسيف المهند وهو أجود أنواع السيوف، وجاء المعنى صريحاً في رواية البيت بلفظ: «إن الرسول لنور يستضاء به» وفيه تفسير المعنى الذي ذكرناه، وهذا المعنى على وجه التشبيه.

ويقدر معنى الوصف، مثل: زيد أخوك، أى: متصف بالأخوة، وهذا زيد، أى: متصف بالزيدية، وذلك أن الخبر عرض فيه معنى الإسناد، ويقدر فيه رابط، فيؤول الجامد بمشتق، ويقدر الضمير، ومن ذلك قول كعب: أخوها أبوها .... وعمها خالها، وقد أخبر بالأب عن الأخ وبالخال عن العم دون تشبيه بل على الحقيقة، وله معنى وهذا مشكل، ويجوز أن يكون المؤخر فيهما مبتدأ، لتعادل الاسمان في الاسمية والتعريف في الجملتين، وهذا الإعراب له

(٢١) ارجع إلى: شرح قصيدة كعب ص ٢١٤.

معنى آخر وهذا مشكل وتفسير المعنى على اعتبار المقدم المبتدأ، أن الجمل إن ضرب أمه فوضعت ناقة، صار أباها وأخاها، والعم قد يكون خالاً أيضاً، كأن تلد الناقة ثلاثة أجمال ذكرين وأنثى، فنرى أحد الذكرين على أخته فوضعت ناقة، فيكون أحد الذكرين عمها وخالها والذكر الثاني أبوها، والمعنى أنها مهجنة من إبل كريمة من جنس واحد.

والإخبار بالصفة نحو: ضخم مقلدها فعم مقيدها. خبر عن مقلد، فلفظ الخبر مذكر والمقلد مذكر، فليس ضخم بإخبار عن الناقة لاختلاف النوع، والخبر في معنى المبتدأ. وقال فيها: «عيرانة» أي: هى عيرانة، أي: تشبه عير الوحش في صلابتها وعيرانة مشتق من العير (حمار الوحش).

وقوله: «مرفقها عن بنات الزور مفتول» يريد: المرفق من عند الصدر مدمج محكم فهو جاف عن صدرها ومفتول اسم مفعول، والضمير المقدر فيه يكون نائبا عن الفاعل.

وقوله: العفو عند رسول الله مأمول، وضمير العفو في الخبر نائب فاعل أي مأمول هو. ومثله قوله في نسج دروع المهاجرين: كأنه حَلَق القفعاء مجدول.وجمع حَلَق:حِلَق وحلوق، والمبتدأ لفظه مفرد وتبعه لفظ الخبر.

والخبر المفرد يتوافق مع المبتدأ في العدد، لأنه في معناه أو إخبار عنه، فيكون له وليس لغيره، وهذا التماثل في العدد يعد رابطاً لفظياً ومعنوياً؛ لأنهما بلفظ الجمع ومعنى الجمع، وقد يكون للجمع دلالة التعظيم والتكثير، وهذا لا يخرجه عن أصل لفظه، قال كعب في مدح المهاجرين: أصحاب النبى ﷺ في الحرب:

«شم العرانين أبطال» [البيت: ٥٣] والتقدير هم شم العرانين أبطال، وهذا للتعظيم، وقال في لبوسهم في الحرب: بيض سوابغ: أي: هي بيض سوابغ، وهذا للتكثير. وقوله: «وليسوا مجازيعاً إذا نيلوا» ومجازيع بناء منتهى

الجموع[٢٢] ، وقد أخبر فيها بالجمع عن الجمع؛ لأن الخبر متمم للمبتدأ، ويوافقه في العدد والنوع، وقد شذ عن هذا التوافق المصدر في اللفظ فقد دون المعنى، فالمصدر معناه عام في العدد والنوع، قال كعب: إن الأماني والأحلامَ تضليل. الأحلام عطف على اسم «إن» وتضليل خبر للاسمين معاً، فالخبر موحَّد للاسمين جميعاً عند ابن هشام، ويصح الإخبار عنهما بالمصدر، ويوحد الخبر إن كان مصدراً لجواز الإخبار به عن الواحد وما فوقه، نحو قولنا: رجل عَدْل، ورجلان عدل، ورجال عدل، لعموم الوصف بالمصدر، ويجوز الإخبار به عن المؤنث أيضاً[٢٣].

وهذا لا يخرج عن الربط المعنوي، فالخبر هنا في معنى عادل، ويقدر فيه ضمير: رجل عادل هو، ورجلان عادلان، فضمير المثنى رابط، ونساء عوادل هن. وبناء فواعل للإناث، فوقع الربط على مستوى اللفظ والمعنى.

وتضليل وزن تفعيل وهى بمعنى الفاعل: إن الأماني والأحلام مضللات ويقدر الضمير «هي» في مضللات (أضلت صاحبها). ويجوز رفع الأحلام، وتخريج هذا أن خبر إن الأماني محذوف أو أن تضليل «خبر الأماني» وخبر الأحلام محذوف مثل قول ضابئ البرجمي[٢٤]:

فمن يك أمسى بالمدينة رَحْلُه

فإني وقيارٌ بهـــا لغريبُ

---

(٢٢) مفاعيل ممنوع من الصرف وقد صرفه للضرورة

(٢٣) شرح قصيدة كعب ص ١٥٧ وارجع إلى شرح المفصل م١/٦٠٥ وتأويل مشكل القرآن، ابن قتيبة، تحقيق السيد صقر، دار التراث، ص ٢٨٦ وشرح كافية ابن الحاجب رضى الدين الاستراباذي، المكتبة التوفيقية، جـ١/٢٢٦.

(٢٤) ارجع إلى تأويل مشكل القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر، مكتبة التراث، ص ٥٣، والصاحبي، ابن فارس، تحقيق أحمد صقر، دار التراث، ص ٨٠ ، وشرح المفصل م ١٧٩/١، وارجع إلى شرح قصيدة كعب ص ١٥٦ ، والبيت لضابئ البرجمي، وقيار اسم جمله أو اسم فرسه.

غريب خبر عن المتكلم، "وقيار بها" جملة اعتراضية، وخبر إن مؤكد باللام ولا يكون بغريب، ويجوز حمل غريب على معنى المثنى (غريبان)، والمشهور أن يقال: إنك وزيد ذاهبان؛ لأنه إخبار لمجموعهما، وقولنا: إن زيداً وعمرو في الدار، جائز، وقوله تعالى: (إِنَّ الَّذِينَ آمَنُوا وَالَّذِينَ هَادُوا وَالصَّابِؤُونَ وَالنَّصَارَى مَنْ آمَنَ بِاللَّهِ وَالْيَوْمِ الآخِرِ وعَمِلَ صَالِحاً فَلاَ خَوْفٌ عَلَيْهِمْ وَلاَ هُمْ يَحْزَنُونَ) [المائدة: ٦٩]. حذف خبر اليهود والنصارى والصابئن، والمعنى: والذين هادوا والصابئون والنصارى من آمن بالله واليوم الآخر كذلك أو مثلهم (أي الذين آمنوا)، وذلك قبل مجيء الإسلام.

وقال كعب في النبي ﷺ: «قوله القيل»، والقول والقيل مصدران، بمعنى قوله حسم وفصل.

خبر شبه الجملة: وهو نوعان: ظرف ومضاف وجار ومجرور.

والظرف لا يخبر به عن المبتدأ الاسم؛ لأن الجثث ثابتة موجودة في الأعيان كلها، ولا تختص بزمان دون آخر أو مكان دون آخر فلا يجوز: زيد اليوم، أو عمر الساعة. وهذا جائز في المصادر التي تقع مبتدأ؛ لدلالتها على الحدث نحو: السفر اليوم، أو الخروج غداً، ويجوز الإخبار عن الجثة بالجثة إن احتمل الخبر تأويلاً نحو: الليلة الهلال. أي الليلة طلوع الهلال. فقدر حذف المضاف، وهذا جائز في قولنا: مصر اليوم، على تقدير: مصر وصف اليوم. فالظرف ليس بالخبر على الحقيقة، فالظرف معمول الخبر، والتقدير في: زيد عندك، زيد مستقر عندك أو استقر عندك، فالظرف معمول الخبر، فحذف الخبر الحقيقي وأقيم الظرف مكانه[٢٥]. والجار والمجرور معاً ليسا خبراً على الحقيقة في: زيد في البيت، بل المحذوف الذي حل الجار والمجرور مكانه.

---

(٢٥) شرح المفصل م١٧٣/١.

ويميل بعض النحاة إلى تقدير المحذوف فعلاً: زيد استقر في الدار أوحل في الدار، وحجتهم أنه في حيز الجملة، وأنه يجوز وقوعه صلة نحو قولك: الذي في الدار زيد، والصلة لا تكون إلا جملة، فالمعنى: الذي استقر في الدار زيد، فتعلق الجار والمجرور بالفعل، وهذا أفضل من قولنا: زيد الذي هو مستقر عندك، فالأصل أن يتعلق الظرف والجار والمجرور بالفعل؛ ورجح آخرون أن يكون المقدر اسماً لأن أصل الخبر المحذوف أن يكون مفرداً، وإضمار الأصل أولى[٢٦]، والوجهان عندي مقبولان، وهذا ما أخذ به المحدِّثون، وقد يرجح تقدير المحذوف اسماً نحو قول كعب في وصف دروع المهاجرين في الحرب: «لبوسهم من نسج داود». بقوة إحكامها، والخبر المحذوف هنا في منزلة الصفة، والأولى أن تقدر اسماً.

والخبر يقدر في مثل: لك مال، المعنى: أنت ذو مال، فأفاد معنى، ومثل: تحت يدي مال، والمعنى: أنا أملك مالاً، فالضمير في «لك»، وهو المتحدث عنه في المعنى، وقدم الخبر؛ لئلا يتوهم أنه صفة للنكرة إن تأخر عنها نحو: مال تحت يدي، وعزَّز تقدمه الضمير في الجار والمجرور، وهو مدار المعنى، ولهذا قدم الجار والمجرور على المبتدأ[٢٧].

ومن هذا قوله: في خلقها عن بنات الفحل تفضيل، وفي الخدين تسهيل. جاء المبتدأ المؤخر فيها مصدراً، وجاء جمعاً في قوله: فى الهيجا سرابيل (المعنى في الحرب متماسكون).

---

(٢٦) ارجع إلى شرح المفصل م١٧٤/١ وشرح الكافية جـ٢١٥/١ جاء في الحديث: «سلمان منا» يجوز: كائن منا ، ويجوز سلمان من أشياعنا. والحديث رواه الحاكم في المستدرك، ٥٨٩/٣ والهيثمي في مجمع الزوائد ١٣٠/٦.

(٢٧) شرح المفصل م (١٦٨/١)، ويقدر فعل أو اسم مشتق يتعلق به الجار والمجرور قال تعالى: (وهو الذي في السماء إله وفى الأرض إله) [الزخرف: ٨٤]. مؤول بمعبود. الأشباه والنظائر جـ ٢٦٥/١

وقد التزم تقديم الخبر هنا خوفاً من التباس الخبر بالصفة مثل: كتاب من زيد وصل. فالجار والمجرور صفة، وجاز تقديم المبتدأ الفكرة؛ لأنه مخصوص بوصف[٢٨].

ويقدر الخبر المحذوف واحداً واثنين وجمعاً، فقول كعب في نافلة القرآن : «فيها مواعيظ وتفصيل».

الخبر المحذوف يقدر في معنى المثنى والجمع، فالمثنى حمل على لفظي مواعيظ وتفصيل: كائنان فيها مواعيظ وتفصيل، وقدم الجر والمجرور وجوباً، وهما متعلقان بالخبر المحذوف، ويجوز تقدير معنى الجمع حملاً على معنى مواعيظ وتفصيل: كائنة فيها مواعيظ وتفصيل. وجمع التكسير يحمل على معنى الجمع فيذكر ويحمل على معنى الجماعة فيؤنث، وقد التزم تقديمه؛ لئلا يكون وصفاً إن تأخر عن المبتدأ النكرة. واتساق الخبر مع المبتدأ يجعله له لا لغيره، ولهذا قدر العلماء خبراً محذوفاً في قول الشاعر: فإني وقيار بها لغريب، أراد: فإني لغريب بها، وقيار (اسم جملة) لغريب بها أيضاً، ولو كان الخبر لهما لقال: فإني أنا وقيار بها لغريبان. رفع على الابتداء، ويجوز أن يقدر خبره محذوفاً (غريب) أو الجار والمجرور المتعلقان بمحذوف.

وقوله: فيها على الأين إرقال وتبغيل، إخبار عن نوعين من السير على ما بها من تعب ومشقة. و«على الأين» بمعنى مع الأين، وهي حال تعلق بمحذوف، وفيها إرقال وتبغيل، جملة، والجار والمجرور متعلقان بمحذوف تقديره: كائنان فيها إرقال وتبغيل، والضمير عائد على العَذافرة (الناقة الصلبة العظيمة)، فربط الجملة المتأخرة بما تقدمها، والحديث متصل عن الناقة، فالجمل ليست مقطوعة عما مضى بل تمثل لبن النص الكلي، والضمائر

(٢٨) ويقدم المبتدأ النكرة إن كان دعاء نحو: سلام عليك. ويل لك.

والإشارات والمعاني اللحمة التي تلحم بين الجمل، والإسناد يربط بين جزئي الجملة (المسند والمسند إليه).

وقد يسترسل المتكلم في الوصف، فيسرد موضوعات ويتوسع فيها أو يؤكدها بلفظها أو معناها أو بهما معاً، فيؤكد باللفظ والمعنى أو يعدد الخبر لتعدد الوصف وكثرته وغزارة المعنى، فيستجيب المتكلم لما تجيش به نفسه، فيرسل معانيه شعراً ليفعّل الألفاظ، وليجعل منها مؤثرات صوتية تخدم معانيها.

ويعد تعدد الخبر من الظواهر التي تميز بها البناء الشكل ومرجعه إلى طبيعة النص السردية، وموطن السرد المتسع في الرواية، لأن المبدع يجد فسحة في التعبير غير مقيدة بوزن وقافية وتراكيب في الوصف والحكي دون إخلال بالبناء الكلى، ويجوز أن يكون للمبتدأ الواحد خبران وأكثر من ذلك.

والأخبار قد تكون مترادفة في معنى واحد، وقد تكون متباينة في معاني متفرقة، ولا تكون متناقضة الأول نحو: زيد أريب لبيب، والثاني نحو قوله تعالى: (وَهُوَ الغَفُورُ الوَدُودُ ذُو العَرْشِ المَجِيدُ فعَّالٌ لمَا يُرِيدُ) [البروج: ١٤-١٦]. فإن كانت في الظاهر متناقضة، فليست لمبتدأ واحد نحو: هما عالم وجاهل، أي أحدهما عالم، والثاني جاهل[٢٩]، ولا يجوز أن يكونا خبرين لواحد منهما لتناقض المعنى فيهما، فلا يجتمعان لواحد إلا على تأويل نحو: زيد فقير غنى، أي: فقير إلى المال غنى بالتعفف.

ويجوز أن يكون في ظاهره متناقضاً للدلالة على معنى بينهما نحو: الشراب حلو وحامض. أي: مُرّ، أي: طعم جامع بينهما، بعضه حلو وبعضه مر، فامتزجا، فانكسر الطعم، وزيد طويل قصير، أي: رَبْعة (معتدل)، وهذا أبيض أسود، أي: أبلق، والخبران للضمير بدليل قولنا في المثنى: هذان

(٢٩) شرح الكافية، رضي الدين الاستراباذى، طبعة التوفيقية جـ١/٢٣٥، شرح المفصل م/١٩٣.

أبيضان أسودان، ويقال في الجمع: هم بيض سُود؟ والمعنى بعضهم أبيض وبعضهم أسود، فيكون الخبران للجميع[٣٠]. فتعدد اللفظ لا يعني متعدداً من جهة المعنى، لأن المراد أنه جامع المعنيين، فيكون المعنى الجامع بينهما الخبر، فمجموع الجزأين أو لا يكون لواحد منهما؛ لأن فيه ضمير يربطه بالمبتدأ. فالوصف في معنى الفعل، وهذا لا يكون في المعاني التي ظاهرها متناقض بل في الإخبار التي تكون في معنى واحد[٣١].

وقد عدّد كعب الأخبار في مواضع من قصيدته، ويعد تعدد الخبر ظاهرة فيها، فلم يكتف بخبر واحد بل تجاوزه إلى ثلاثة، وذلك لإفادة معاني عديدة في المبتدأ بعضها مترادف وبعضها مختلف، وقد استخدمه في الوصف كثيراً لما تفيض به نفسه في المعاني، وقد جاءت الأخبار صفة في مقام الوصف، وكثير من وقع لمبتدأ محذوف. وقد جاء الأخبار متصلة في المعنى ومتوالية في اللفظ وهذا للتأكيد، والأخبار المختلفة دلت على التنوع والتكثير. وقد ذهب بعض العلماء إلى أن الخبر قد يتعدد بالعطف، نحو: زيد عالم وعاقل، خبران عن شيء واحد، وقد يعتمد على الربط السياقي دون حرف عطف، نحو: الله حكيم لطيف رحيم.

ويجوز أن يعطف أحد الخبرين على الآخرين بالواو مع اتصاف مجموع المبتدأ بكل واحد من الخبرين، وهذا مقيس على عطف بعض الأوصاف، ومن ذلك: زيد كريم وشجاع. ويقاس على ذلك ما هو بمنزلة الخبر وتأوله العلماء على بعضه نحو: هذا حلو وحامض، أي بعضه حلو وبعضه حامض، وهذا أسود وأبيض، فالأولى ترك العطف فيما جاز فيه التأويل[٣٢].

---

(٣٠) ارجع إلى: شرح الكافية جـ١/٢٣٦ وشرح المفصل م١/١٩٣.

(٣١) شرح المفصل م١/١٩٣

(٣٢) شرح الكافية جـ ٢٣٦/١ والعطف يكون في المتناقض الذي يستفاد معناه من مجموعهما نحو: هذا حلو وحامض، وهذا لا يجوز فيما لا يستفاد من مجموعهما نحو: هما عالم وجاهل. والمعنى أحدهما عالم و الثاني جاهل. فلا بد من الواو ولا يجوز=

وليس في القصيدة شيء من ذلك، قال كعب: إنك منسوب ومسئول، والأصل: إنك منسوب مسئول، والأولى ترك العطف[٣٣] في الأخبار التي تقاربت معانيها فدخلت في حقل دلالي واحد.

وقد جاء خبران في معنى واحد للتوكيد في قول كعب في وصف أصحاب النبي ﷺ من المهاجرين: «شُمّ العرانين أبطال» خبران لمبتدأ محذوف للتعظيم تقديره هم شم العرانين أبطال. وقال كعب فيما ابتلى به قلبه بعد فراق سعاد:

«قلبى اليومَ متبول متيم إثرها لم يفد مكبول»، قلب مبتدأ، وخبره متبول، ومتيم خبر ثان عند من أجاز تعدُّد الخبر[٣٤]، وقيل «متيم» خبر ..... عن مبتدأ... محذوف تقدير «هو»، وقيل: صفة المتبول عند من جوّز وصف الصفة، وبعضهم منع وصف الصفة؛ لأنها كالفعل، الراجح جواز وصفها، لصحة تصغيرها كالاسم العلم[٣٥].

وجملة «لم يفد مكبول» خبر ثالث عند من جوَّز تعدد الخبر، وقد أجاز أصحاب هذا المذهب تعدد الخبر مختلفاً بالإفراد والجملة. واستدلوا بقوله تعالى: (فَإِذَا هُمْ فريقان يَخْتَصِمُونَ) [النمل: ٤٥] وقوله تعالى: (فَإِذَا هِيَ حَيَّةٌ تَسْعَى) [طه: ٢٠] ومنع أبو على الفارسي ذلك، وأعرب الجملتين حالين،

=حذفها؛ لأنهما ليس مجموعهما واحد نحو: هذا حلو حامض، وتأويله مُزّ، وهذا أبيض أسود، بمعنى أبلق.

(٣٣) ارجع إلى شرح الكافية جـ١/٢٣٥، وشرح المفصل م١/١٩٠، ١٩١.

(٣٤) جاء في شرح الكافية ج١/٢٣٥ فصل عن تعدد الخبر، وشرح المفصل م١/١٩٠، ١٩١.

(٣٥) ارجع إلى شرح قصيدة كعب ص ٥٤، وابن هشام أجاز تعدد الخبر واختلافه مفرداً وجملة، وأجازه الزمخشري وابن يعيش، المفصل م١/١٩١،١٩٠ وابن الحاجب والاستربادى، شرح الكافية جـ١/٢٣٥، ٢٣٦. وأبو على الفارسي (ت ٣٧٧) لم يجوز تعدد الخبر، وصرّح بمنع تعدد الخبر مختلفاً.

والجملة في بيت كعب حال من ضمير متيم، وهو الأرجح أو من ضمير متبول (هو)، وهذا وجه آخر من الإعراب[٣٦].

والجمل على اعتبارها أخباراً في قول كعب في معنى واحد، فجاز حذف العطف، والحذف أولى، وهذا غير جائز فيما لا يكون مجموعها واحداً نحو: هما عالم وجاهل، الضمير فيهما يرجع إلى كل واحد منهما مفرداً عن الآخر، فاستوجب ذلك الواو؛ والمعنى: أحدهما عالم والثاني جاهل[٣٧].

واسترسل في الإخبار عن الناقة ليعدد أوصافها إعجابًا، وقد بلغت أربعة أخبار لمبتدأ محذوف في قوله عن الناقة: «غلباء وجناء علكوم مذكرة».

ولم يجمع بينها حرف العطف (الواو) لوقوعها لمبتدأ، فلا تحتاج إلى رابط، فالرابط الإسنادي أقوى من الرابط الحرفي، لأن الإسناد رابط معنوي ولفظي، فالمسند يقع للمسند إليه في المعنى ويتصل به في اللفظ، فلا يفصل بينهما ما يجعله لغير المسند إليه، والرابط المعنوي يمنع وقوعه لغيره، والجملة الاعتراضية بين المسند والمسند إليه لا تدخل في المعنى المستفاد منهما. وقد تعددت الأخبار في وصف الناقة إعجاباً بها، وأنه اكتفى بالضمير عن ذكرها لتقدمها في الكلام، وهذه الأخبار تفيد كثرة صفاتها و تفردها بين الأينق.

والأصل في الخبر الإثبات في الكلام أو عدم الحذف؛ لأنه إخبار عن المبتدأ، وهو الركن الثاني في الجملة الاسمية، ويجوز حذفه مع وجود قرينة تدل عليه أو أن يفهم من سياق كلام مذكور أو بالإحالة إليه في العالم الخارجي، فإن خفي المراد وجب ذكره، قال تعالى: (وَلَوْ تَرَى إِذْ فَزِعُوا فَلا فَوْتَ) [سبأ: ٥١] أي: لا فوت لهم، بدليل قوله تعالى: (وَأُخِذُوا مِن مَّكَانٍ قَرِيبٍ)[سبأ: ٥١].

---

[٣٦] شرح قصيدة كعب ص ٥٨.

[٣٧] شرح الكافية جـ٢٣٧/١.

ومثله قوله تعالى: (قالوا لا ضَيْرَ) [الشعراء: ٥٠] أي: علينا.

وجملة التي وقع فيها حذف ترتبط بغيرها بضمير أو إشارة، فالمحذوف يتعين بسياق مقالي، ولم يحذف الخبر في قصيدة كعب؛ لأنه وصف والوصف يتطلب الذكر لا الحذف وأخبر عن أشياء مجهولة، وكان في موقف الدفاع، وهذا يستدعى ذكر الأدلة والإقناع ومدح والمدح ذكر محاسن الممدوح والثناء عليه، فالمُقام مقام العرض والإقناع[٣٨].

ولم تكن هنالك قناة اتصال بين الشاعر والمتلقي، ولا يوجد خطاب مشترك يحيل إليه الشاعر فيسكت عما هو معلوم، فكان عليه أن يعرف نفسه فاستهل بحديث طويل ليعَد المتلقي للتلقي ثم عرض موقف الخصم (الوشاة) وما اتهم به، وتبرأ مما نسب إليه واعتذر واختتم بالمديح، وهذا يستدعى التأثير والدفاع والإقناع فوظف اللغة للتأثير في المتلقي، فالمقام مقام القول، وهو هنا أبلغ وآكد من الصمت.

والجمل الاسمية أجمع في اللفظ وأوجز من الجملة الفعلية لقلة متعلقاتها وكثرة الحذف بها، ودلالتها على المعنى المباشر بلفظ قليل، كما أنها آكد في المعنى، فتدل على الثوابت.

الخبر الجملة: يقع الإخبار بها تامة عن المبتدأ، فهي جملة تابعة لما أفادت عنه معنى، فهي جملة تامة؛ لكنها ليست مقصودة لذاتها، فليست مستقلة عنه بل للإفادة عنه، فهي تمام معناه[٣٩].

والخبر الجملة نوعان: خبر جملة اسمية وخبر جملة فعلية، وهذا الخبر يحتاج رابطاً؛ لأنه قول مفيد فيه مسند ومسند إليه، ويمكن أن يقطع عما قبله

---

(٣٨) حاشية الصبان على شرح الأشموني على الفية ابن مالك، محمد بن على الصبان، ضبط وتصحيح إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت ط١٩٧٧/١٢م جـ٢٤/٢.

(٣٩)ارجع إلى شرح الكافية جـ٢٣٨/١ ، والكليات ص ٣٤١.

لاختصاصه بمعنى، فاحتاج لرابط يربطه بالمبتدأ المتقدم، فلا يتأخر عنه، لأن الرابط قد يكون ضميراً أو إشارة، وهما يحيلان لمتقدم في اللفظ(٤٠)، كما أنه جاء لإفادة معنى فيه فهو بمنزلة الخبر المفرد في الإفادة عنه.

والجملة الاسمية الموضوعة للإخبار بثبوت المسند للمسند إليه تكون لمعنى الثبوت بلا دلالة على تجدد أو استمرار، فالجملة الاسمية تدل على الثبات والاستقرار والتأكيد(٤١). قال كعب:

يسعى الوشاة جنابيها وقولهم

إنك يا ابن أبى سلمى لمقتول

قولهم إنك لمقتول. مبتدأ خبره إنك .... لمقتول، وهي في معنى المبتدأ، فلا تحتاج إلى رابط، وقد وقعت مفعولاً في المعنى (مقول القول)، واسم المفعول في معنى الاستقبال: إنك لصائر إلى القتل، وجاء للمفعول للتأكيد(٤٢). وإنك لمقتول جملة مؤكدة بإن واللام.

والجملة الفعلية خبراً تفيد التجدد والدوام والحركة، فهي موضوعة لإحداث الحدث في الماضي أو الحال؛ فتدل على تجدد سابق أو حاضر، وهى جملة تامة غير أنها مقيدة بالمبتدأ لمجيئها إخباراً عنه وتماماً لمعناه(٤٣).

---

(٤٠) ارجع إلى شرح الكافية جـ٢٣٨/١، والكليات ص ٣٤١، وقد يكون الرابط إعادة لفظ المبتدأ في الخبر أو أن يكون الخبر في معنى المبتدأ /.

(٤١) ارجع إلى: مفتاح العلوم ص ٢١٨.

(٤٢) اسم الفاعل يدل على الاستقبال نحو قوله تعالى: (إنك جامع الناس ليوم لا ريب فيه) [آل عمران: ٩] واسم المفعول نحو: إنك لمقتول، أي إنك ستقتل، ومثل ذلك فيعل نحو: ميت قال تعالى: (إنك ميت وإنهم ميتون) [الزمر: ٣٠] أي: ستموت، وبناء فعيل: «من قتل قتيلاً فله سلبه» سماه ☐ قتيلاً باعتبار ما سيكون [رواه الشيخان وأبو داود والترمذي، وأحمد، وابن ماجه].

(٤٣) ارجع إلى الكافية جـ٢٣٨/١ والكليات ٣٤١، والضمير الرابط الأساس فيها.

وقد تأتي للإخبار بها في الماضي وحكمها لا ينقطع، قال كعب: رسول الله أوعدني، فالإيعاد قائم حتى زمن الخطاب، فالمراد الإخبار عن شيء قائم فجاء زمن الخبر ماضياً؛ لأنه أراد أن يعبر عن خبر مفاده أنه مذنب فأوله: «أنبئت أن رسول الله أوعدني» فزمن الجملة ماض، ومعناه التحقيق، ولكنه فرغه من الفاعل المعلوم، فمصدر النبأ مجهول، فأثبت القول، وأخفى القائل، ليجعل لما بلغه احتمالاً آخر.

ثانياً- الجملة الفعلية: التي يسند الفعل فيها لفاعل يأتي بعده مطلقاً، فإن تقدم عليه، أسند إلى ضميره، فالفاعل يسند إليه الفعل أو ما أشبهه، ويكون مقدماً عليه.[٤٤]

وهنالك جمل في العربية لم يتصدرها الفعل،وهي جملة فعلية على تقدير المعنى[٤٥].

---

[٤٤] ارجع إلى شرح ملحة الإعراب، الحريري، المكتبة العصرية ص ٦٣، وشرح المفصل م١٤٤/٢ وحق الفاعل الرفع، ورافعه ما أسند إليه.
والذي يشبه الفعل: الصفة المشبهة نحو: زيد حسن وجهه؛ والمشتقات كاسم الفاعل: نحو: زيد ضارب غلامه، واسم المفعول يرفع نائب فاعل: زيد محمود خلقه، والمصدر يعمل عمل الفعل، نحو: ضربي زيداً شديداً، والفاعل مضاف إلى المصدر.

[٤٥] الجملة الندائية جملة فعلية نحو قولنا: يا زيد؛ لأن حرف النداء حل محل الفعل، والتقدير: أدعوا زيداً، أو أنادي زيداً، ولكن الاستفهام بكيف في قولنا: كيف زيد؟ جملة اسمية، لأنها انعقدت مع الاسم كلاماً، ولا يجوز أن تحل محل الاسم؛ لأن الفعل يليها قال تعالى: (كيف فعل ربك) [الفيل:١] شرح ملحة الإعراب ص٦٣، والجملة الشرطية التي تصدرها ظرف وجوابها جملة فعلية كقوله تعالى: (إذا جاء نصر الله والفتح... فسبح بحمد ربك) [سورة النصر] الجملة فعلية سواء أضيفت إذا أولم تضف سواء أكان العامل الفعل في جملة الخبر أو جملة الشرط، خلافاً لقولنا: متى تقم فأنا أقم، فالأصل أن تضاف إلى جملة فعلية قال تعالى: (إذا الشمس كورت) [التكوير: ١]، وجملة الجواب: من جاء؟ زيد، يجوز تقدير: جاء زيد أو زيد جاء، ويجوز في ماذا صنعت؟ أن تكون اسمية وفعلية، الفعلية أي شيء صنعت وكقولنا: ما جاءت حاجتك، برفع حاجة على أن حاجة فاعل، وما نافية. =

والجملة الفعلية لها دلالة على الحقيقة وزمانها، فالفعل له دلالة على الحدث وزمانه في الماضي أو الحاضر والمستقبل، فالفعل له دلالة الحدوث والتجدد، والفعل مقيد بزمن حدوثه ، فالفعل الماضي مقيد بالزمن الماضي والمضارع مقيد بزمن الحال والاستقبال في الغالب، فالفعل موضوعه يقتضي تجدد المعنى المثبت له(٤٦).

وتمثل الأفعال في القصيدة زمن السرد (الحكي)، وهو زمن الحدث، وقد وظفها الشاعر في التفاعل مع العالم الخارجي، والتعبير عن الحركة والشعور والقلق النفسي، وأهم ما يميزها تجسيد الحدث في الماضي أو استحضاره للمتلقي والحكي المباشر. ووظف الأزمنة في الدلالة، فنزلت موضوعها من الحكي والحدث، فالماضي يدل على الانقطاع فيه، والمضارع يدل على الحدوث والتجدد والتفاعل مع العالم الخارجي، والجملة الفعلية أكثر من الجملة الاسمية، فقد بلغت ثماني وتسعين جملة فعلية، ومنها ثماني وثلاثون في زمن الحكي في الماضي في حديثه عن سعاد والناقة، ومنها ستون في زمن المضارع، وقد استحضر بعض الأحداث من الماضي إلى الحاضر كحديثه عن بعض صفات عن سعاد: تجلو عوارض تنفى الرياح، تدوم، تمسك ... ، وحديثه عن الناقة: ترمى، تمر، تخذى، تفرى... وذلك في سياق استحضاره للأحداث أمام المتلقي، فيصفها على ما هي عليه؛ وزمن المضارع يربط القصيدة بالعالم الخارجي فتفاعلت اللغة معه مباشرة، وعبرت عنه، وقد استطاع الشاعر أن يربط بين النص والأحداث في زمانها، وربط النص كذلك بالعالم الخارجي حكيماً وإحالة واقتباساً، وقد ساعدته الأفعال على الحركة والانتقال السريع فهي أكثر مرونة وفعالية من الأسماء، وبعثت الحركة في النص، وهذا يمثل علاقة النص بالعالم الخارجي وارتباطه به.

= وتجوز أن تكون اسميه ما مبتدأ (ضمير)، وحمله على معنى المؤنث وخبره حاجتك.

(٤٦) نهاية الإيجاز ص ٨٠ ودلائل الإعجاز ص ١٧٤.

والجملة الفعلية أكثر تماسكاً وتفاعلاً مع الحدث ومع العالم الخارجي من الجملة الاسمية، فالترابط فيها على مستوى البنية والدلالة، فالجملة الفعلية مترابطة على مستوى البنية في إسناد الفعل إلى الفاعل المذكر والمؤنث، فعلامة التأنيث دليل على تأنيث الفاعل وأن الفعل له لغيره، وكذا الضمائر، وأسماء الإشارة[٤٧]. قال كعب: فلا يغرنّك ما منّت وما وعدت. الفعل «غرّ» مسند إلى «ما»، وهو بمعنى الذي مذكر فذكر الفعل، وأنث في إسناده إلى مؤنث «منت» و «وعدت» فالفاعل هي (سعد)

والربط الدلالي يكون في العلاقة بين الفعل والفاعل والمفعول، كإسناد الفعل إلى الفاعل حقيقة أو مجازاً بقرينة تدل عليه، ومن ذلك قول كعب: «يسعى الوشاة جنابيها» أسند الفعل إلى فاعله الحقيقي، فإن أسند إلى فاعل لا يصح عنه حقيقة فهو فاعل مجازي مثل: أرجوا وآمل أن تدنوا مودّتها. أسند الدنو إلى المودّة مجازاً، وهذا متعارف عليه في المعاني المجازية التي يستعملها أهل اللغة نحو: طار محمد فرحاً، وركب زيد رأسه، صحيحة مجازاً ولا يراد حقيقتها المباشرة من ظاهر لفظها[٤٨]، فالفعل ركب لا يقع على المفعول في الحقيقة، لاستحال ذلك، وإن صح إسناد الفعل إلى الفاعل: ركب زيد، فلا يصح في المفعول لأن المفعول يمنع وقوع الفعل به، ولكنه يجوز إن حمل على معنى المجاز فالمعنى: تمسك زيد برأيه وأصر عليه.

وترتيب الألفاظ في الجملة الفعلية يكون على المعنى الذي وضعت له فلا يكون الشكل في نظمه دون معنى، بل يتعلق الاسم بالفعل، بأن يكون فاعلاً له

---

(٤٧) وتدخل التوابع. وهي في الأسماء – في جملة الروابط في الجملة الفعلية، لأنها تحدد نوع الاسم في الإسناد الفعلي. والأسمي؛ وهذان المصطلحان بديلان الجملة الفعلية والاسمية.

(٤٨) قولنا: أكل زيد عمراً، صحيح مجازاً بمعنى أكل ماله أو هزمه، وقول فاسد إن أراد المتكلم معنى الفعل أكل، فالمعنى المجازي من مجموع الجملة لا من المعنى المعجمي اللفظي.

أو مفعولاً أو مصدراً أو ظرفاً أو مفعولاً معه أو مفعولاً لأجله أو أن ينزل الاسم من الفعل منزلة المفعول، وذلك في خبر كان وأخواتها والحال والتمييز المنتصب عن تمام الكلام، والاسم المنتصب على الاستثناء(٤٩).

وقد عالج القدماء قضية علاقة الفعل بالفاعل، ولم يسلموا بصحة الجمل التي لا يقبلها العقل حقيقة، فما لا يقبله العقل حقيقة أو مجازاً لا يكون مفيداً، فأساس الجملة أنها قول مفيد، وما لا يسلم العقل بصحته حقيقة لا يقبل شكلاً أيضاً، لأن ترتيب الألفاظ قائم على المعنى في النفس، فالمتكلم يرتب المعاني أولاً في نفسه، ثم يعبر عنها لفظاً، فالمعنى الرابط المعنوي بين الألفاظ. والفعل مع الفاعل كالجزء الواحد، فلا يصح انفصال الفعل عن الفاعل معنى، وكذلك حال الفعل مع المفعول، فالغرض إفادة وقوع الحدث بالمفعول(٥٠).

والفاعل باعتبار إسناد الفعل إليه نوعان: فاعل يسند إليه وقوع الفعل حقيقة نحو: «بانت سعاد» (فارقت حبيبها)، «يسعى الوشاة حواليها»، «أقوم مقاماً»، وفاعل يسند إليه وقوع الفعل مجازاً فيتصف به وليس بفاعل حقيقي مثل: مرض زيد ثم مات، فقد وقع المرض والموت به، ومثله قول كعب: «تدنو مودتها» و «تجلو الرياح القذى»، والفاعل هنا على المجاز، وشرط صحة إسناد الفعل إليه أن يكون معلوماً في عرف المعنى المجازي، فلا يحمل على الحقيقة، فيمتنع إسناد الفعل إليه لعدم قبول الإسناد عقلاً. وأسند الفعل

---

(٤٩) دلائل الإعجاز ص ٥. التمييز المنتصب عن تمام الكلام غير المضاف نحو: طاب زيد نفساً وحسن وجهاً وكرم أصلاً، والمستثنى المنتصب نحو: جاني الأصدقاء إلا زيداً.

(٥٠) ارجع إلى دلائل الإعجاز ص ١٠٢ ، والخصائص جـ٢٨٢/١ ، وسر صناعة الإعراب ، ابن جني، المكتبة التوفيقية، جـ٢٢٥/١، ٢٢٦ ونتائج الفكر في النحو عبد الرحمن السهيلي، تحقيق محمد إبراهيم، دار الرياض للنشر السعودية ط١٤٠٤/٢هـ ١٩٨٤م ص ٣٨٨.

للمصدر في قوله: «يعصمهم ضرب» فالضرب بالسيف يمنعهم من الأعداء[٥١]. وقد أسند الشاعر الفعل إلى الفاعل على وجه الإيهام في قوله:

وما تَمسَّك بالوصل الذي زعمت

إلا كما تُمسِك الماءَ الغرابيل

الغرابيل لا تمسك الماء، فجعلها مثلاً لها في التمسك بالوصل، والمعنى: لا تفي بوعدها، فالماء لا يثبت في غربال لتفلته منه.

ويجوز أن يقدم الفاعل ويؤخر في الجملة لمعنى أو لضرورة، وقد قدم الشاعر المفعول على الفاعل في قوله: تمسك الماءَ الغرابيلُ؛ لأن الإسناد يدفع الخلط بين الفاعل والمفعول، فالقرينة اللفظية في الفعل «تُمْسِك» التاء جعلت إسناد الفعل للغرابيل فاعلاً، وقرينة المعنى تقتضي أن تكون الغرابيل فاعلاً، فالغرابيل تمسك الماء قليلاً وليس العكس فتحقق الربط باللفظ والمعنى معاً، وقوله: «نالت رماحهم قوماً»، والأصل أن ينال الفارس رميته برمحه، فأسند الفعل للرماح إيهاماً بالفعل.

وهذا يؤكد ما ذهبنا إليه أن الجملة الفعلية أقوى تماسكاً على مستوى البنية والدلالة من الجملة الاسمية، وهي كذلك أغزر دلالة وأدل على الحركة، وأكثر تفاعلاً وتعلقاً بالعالم الخارجي، فقد ساهمت في تماسك بنية الخطاب وربطه بالعالم الخارجي الذي تفاعلت معه في الماضي والحاضر، وتقتضي دلالتها التجدد والحركة والاستمرار والتفاعل المباشر مع الأحداث، وهي تتسع لمعاني كثيرة، فيجد المتكلم فيها اتساعاً في المعاني الحقيقية والمجازية، ولها حضور في الخطاب المباشر يعين المتكلم على مواصلة الحديث دون تعثر أو ضيق، ولهذا أكثر الشاعر من توظيفها في النص ليخوض بها غمار معاني متعددة

---

(٥١) ارجع إلى نهاية الإيجاز ص ٧٦.

فعبر بها عن الأحداث المتحركة، وعبر بها عما اضطرمت به نفسه من توقعات وما انتابها من قلق وخوف.

وقد يربط المفعول بفعله حرف الجر لعجز الفعل عن الوصول إليه فبعض الأفعال تتعدى إلى مفعولها بالحرف، لأنها تلزم فاعلها، وتضعف عن أن تصل إلى مفعولها بنفسها، فتستعين بالحرف ليصلها بالمفعول، فالحروف موصلة إلى المفعول، وتتعلق بفعلها: « حروف الجر لابد لها من فعل تتعلق به، لأنها جاءت لتوصل بعض الأفعال إلى الأسماء»(٥٢) ، فحروف الجر في الجملة بمنزلة الروابط الحرفية بين الجمل(٥٣)، وللحروف معنى في الجملة وليس لها معنى في ذاتها، ويختلف المعنى باختلافها في جملة واحدة، وقد يحمل معنى حرف على معنى حرف آخر (٥٤) .

والأفعال التي تصل إلى المفعول لا تحتاج رابطاً، ولكن بعضها لا يصل إليه في اللفظ إلا بحرف نحو: مررت بالبيت، مجرور في اللفظ وهو مفعول في المعنى(٥٥)، ولهذا ينصب بعد نزع الخافض.

---

(٥٢) دلائل الإعجاز ص ٥٦ ، وشرح المفصل م٢٤٣/١.

(٥٣) اللغة العربية معناها ومبناها، الدكتور تمام حسان، دار الثقافة، ٣٣٩.

(٥٤) ارجع إلى الحمل على اللفظ والمعنى، محمود عكاشة ص٩٦ . وقد يؤدي اختلاف الحرف إلى نقيض المعنى نحو: استعنت به واستعنت عليه ورغبت في ورغبت عن، وخرجت به وخرجت عليه .

(٥٥) الفعل المتعدى الذي يصل إلى المفعول دون حرف يتوصل به إليه، والمفعول به المجرد من حرف الجر الفارق بين اللازم، والمتعدي، والتعدي يكون واحداً إلى ثلاثة مفاعيل: أعلم، أرى، أنبأ، ونبّأ، أخبر، وخبّر، وحدّث.
والفرق بين المفعول وغيره من المفاعيل(الظرف والمفعول لأجله والمطلق (المصدر المنصوب للتأكيد، والمفعول معه) دخول حرف الجر على المفعول به نحو: ذهبت بزيد.
والفعل اللازم يلزم فاعله فقط نحو: قام ونام وجلس، وكل فعل لازم يتعدى بحر الجر نحو: ذهبت بزيد، ويتعدى بحروف الزيادة فيه كالهمزة نحو: أخرجت زيداً، والتضعيف: خرّجت زيداً، أو الألف: ماشيت زيداً، والاستقبال نحو: استخرجت كنزاً، و تضمين الفعل معنى فعل متعدٍ نحو: خال بمعنى ظن: خلت الهلال طالعاً، وهو متعدٍ إلى =

وبعض الأفعال سمع فيه التعدى بنفسها وسمع فيها عن العرب التعدى بالحرف [٥٦]، منها قول كعب: ما تَمسّك بالوصل، وهو فعل لازم، وأصلها مَسَك وزن فعل، يقال مَسَك الشرطي اللص ومسَك به، وجاء منه أفعل المتعدي قال كعب: تُمسك الماء الغرابيل. من أمسك[٥٧]، فالتضعيف فيه للتكثير والمبالغة، وليس للتعدية، ومثله: خبَّر وحدَّث، وأصل تمسَّك تتمسَّك بمعنى تتعلق وتفي، فحذفت التاء تخفيفاً.

وقال: يسعى الوشاة بجنبيها، وروي «يسعى الوشاة جنابيها» أي حواليها. وسعى فعل لازم، وفيه معنيان أولهما- أنهم سعوا جنابى الناقة وخوّفوه العقاب، فالحديث متصل عن الناقة، والثاني- إن الوشاة سعوا جنابيها أي حوالي سعاد بوعد رسول الله ﷺ إياه [٥٨]، وهذا تفسير بعيد

=مفعولين وخلت بمعنى صرت ذا خال يتعدى إلى مفعول واحد، ومثله حسب بمعنى ظن، وحسب بمعنى صار ذا نسب. وخالف، قال تعالى: (فليحذر الذين يخالفون عن أمره) [النور: ٧٢] يخالف بمعنى يخرج، لزم المتعدى وعزم قال تعالى: (ولا تعزموا عقدة النكاح) [البقرة: ٢٣٥] بمعنى لا تنوا عقد النكاح، تعدى لأنه متعدٍ.

وبعض الأفعال سمع فيها التعدي واللزوم: نصح: نصحته، ونصحت له، وشكر: شكرته وشكرت له، وكلته وكلت له، وزنته ووزنت له وعددته وعددت له.

([٥٦]) قد يزاد حرف الجر للتضمين نحو: (فليحذر الذين يخالفون عن أمره) [النور: ٦٣] ضمن معنى الفعل اللازم: خرجوا عن أمره، وقد يضعف العامل بتأخيره نحو (إن كنتم للرؤيا تعبرون)[يوسف: ٧٣] أصلها تعبرون الرؤيا، وقيل اللام زائدة لتقدم المفعول لئلا يحتمل الابتداء، ومثله: (وفي نسختها هدى ورحمة للذين هم لربهم يرهبون) [الأعراف: ١٥٤]البيان ٢/٤٢ والدكتور إبراهيم بركات في قضايا نحوية(د.ت) وقد يزاد الحرف لضرورة كقول حسان:

تبلت فؤادك في المنام خريدة تسقى الضجيع ببارد بسام

([٥٧]) ارجع إلى: مسك: مَسَكَ، مسَّك، وأمسك، يقال:مَسَك بالشيء، ومسكه، وأمسك بالشيء (ولا تمسكوا بعصم الكوافر) [الممتحنة:١٠]:مسك، وأمسك عن.: كف = = وامتنع، وأمسك الشيء: وأمسك بالشيء: مسك، وتماسك بالشيء: مَسَك، بمعنى تعلق، واستمسك بالشيء: مسك بقوة. والتاء حذفت في تمسَّك: تتمسك مثل تذكَّر: تتذكر.

([٥٨]) ذهب إلى هذا المعنى محقق الديوان ص ١٩.

لأن الحديث انقطع عن سعاد في البيت الرابع عشر، وهذا البيت الخامس والثلاثون.

والحرف يعمل في الاسم الجر، ويتصل به ويتعلق بالفعل أو ما يعمل عمله ولكن حرف الجر لا يتصل بالفعل بل يتعلق به في المعنى فقط، فالجار والمجرور متعلقان بالفعل، وبعض الأفعال تتعدى بالحرف لعجزها عن التعدى إليه بنفسها فيصلها الحرف بالاسم نحو: مررت بزيد، فالباء وصلت الاسم بالفعل لعجز الفعل عن الوصول إليه بنفسه، فإن حذف الحرف قدر في الكلام، وانتصب الاسم بعده على المفعولية بعد نزع الخافض الذي شغل موضع المفعول في اللفظ، وأكثر الحروف عملاً في هذا الموضع وأكثرها تعلقاً بالفعل حروف الجر، وبعض الحروف لها أثر حروف الجر مثل: حروف القسم وربَّ وبعضها له أثر في اللفظ ويخالفها في الإعراب وواو المعية، وتقدر بمعنى مع، وينتصب الاسم بعدها على معنى المصاحبة وحروف العطف والاسم بعدها تابع ما قبلها.

وهنالك حروف تتعلق بمجموع الجملة مثل حروف النفي والاستفهام والشرط والجزاء، فهذه الأحرف تدخل على مجموع الجملة لا على جزء منها(٥٩).

ويحذف حرف الجر توسعاً، قال تعالى: (شَهِدَ اللهُ أَنَّهُ لا إِلَـهَ إِلاَّ هُوَ) [آل عمران: ١٨] المحذوف الباء: بأنه، وقال تعالى: (بَلْ عَجِبُوا أَن جَاءهُمْ مُنذِرٌ مِّنْهُمْ) [ق: ٢] أي: من أن جاءهم، وقال تعالى: (وَاخْتَارَ مُوسَى قَوْمَهُ سَبْعِينَ رَجُلاً) [الأعراف: ١٥٥] أي: من قومه، واختار تنصب مفعولين.

وقال جرير:

---

(٥٩) ارجع إلى دلائل الإعجاز ص ٤.

تمرون الديارَ ولم تعوجـــوا
كلامكـــم عليَّ إذن حرامُ

روى بنصب الديار بعد نزع الخافض (الباء)، وهذه رواية أهل اللغة، والرواية في الديوان بفعل متعدٍ: أتمضون الرسوم [٦٠] والفعل "أمر" يتعدى بالباء كما في قول ابن ميادة: [٦١]

أمرتك يا رياح بأمر حزم فقلت
هشَيمـــَة من أهل نجـــْدِ

وقد يزاد حرف الجر لتضمين الفعل المتعدى معنى الفعل اللازم، قال تعالى: (فَلْيَحْذَرِ الَّذِينَ يُخَالِفُونَ عَنْ أَمْرِهِ) [النور: ٦٣] يخالفون ضمن معنى يخرجون فتعدى بحرفه (عن) يقال: خرج عن،ويسمى التضمين المعنوي[٦٢].

وقد يزاد حرف الجر في الفاعل، وتكون هذه الزيادة لمعنى،ومنها التعجب، قال كعب:

---

(٦٠) ارجع إلى: الحمل على اللفظ والمعنى د. محمود عكاشة ص ٢١٨ والكامل ج، ٣/١ ، المكتبة العصرية ، لبنان، والرواية في الديوان ٥١٢: «أتمضون الرسوم»، فلا شاهد فيها:

أتمضون الرسوم ولا يُحيًّا كلامكم عليَّ إذن حرامُ

والشاهد الصحيح في ذلك قول أعشى طرود (إياس بن عامر):

أمرتك الخيرَ فافعلْ ما أمرت بهِ فقد تركتُكَ ذا مالٍ وذا نشب

(٦١) الكامل المبرد، المكتبة العصرية، جـ ٣٩/١ والكافية جـ٣٠٢/١، ٣٠٣، وقد قاله في رياح بن عثمان المرى. والهشيمة: النبت الجاف المنكسر.

(٦٢) ويحول الفعل المتعدي إلى اللزوم بضم عين فعل لمعنى التعجبُ والمبالغة نحو: ضرُب، أي: ما أضربه. وربُح التاجر بمعنى: ما أربحه، ويتعدى اللازم بتضمينه معنى المتعدي، قال تعالى: (ولا تعزموا عقدة النكاح حتى يبلغ الكتاب أجله) [البقرة: ٢٣٥] ضمن معنى: كونوا، وهو متعدٍ، فتعدى بدون الحرف حملاً على معنى المتعدي نوى.

أكرم بها خلة لو أنها صدقت

موعُودَها أو لو أن النصح مقبول

أكرم بها خلة، وهو فعل في صورة الأمر لمعنى التعجب، وأصله ثلاثي ثم حُوّل إلى فعل ماض مزيد أفعل بمعنى صار ذا كرم، وقد حوّل إلى معنى الطلب مع بقاء المعنى الخبري وضمِّن التعجب ما أكرمها، وقد زيدت الباء في فاعله؛ لئلا يلتبس بالأمر، وقد زيدت الباء بها كما زيدت في فاعل أفعل كفى قال تعالى: (وَكَفَى بِاللَّهِ شَهِيدا) [النساء: ٧٩]، وزيادة الباء في فاعل أفعل غالبة لا لازمة، وقيل أكرم أمر باعتبار الصيغة والمعنى جميعاً، والمأمور المخاطب(٦٣).

وقيل المعنى الأمر (٦٤)، ولكن المأمور المصدر الذي دلّ عليه الفعل، والباء باء التعدية، وهي متعلقة بالفعل قبلها والاسم بعدها في موضع رفع، والخلة تمييز منصوب(٦٥).

ويروي في موضع أكرم بها خلة: فيا لها خلة، ويا: حرف نداء والمنادي محذوف، ويجوز أن تكون حرف للتنبيه بمنزلة ألا، واللام للتعجب متعلقة بفعل محذوف، والتقدير: فيا قوم أعجبوا لها خلة، أو: ألا

---

(٦٣) شرح قصيدة كعب ص ١١٦ وصاحب هذا الرأي الفراء والزجاج وابن خروف والزمخشري، وارجع إلى الأشباه والنظائر جـ١٨٨/٢.

(٦٤) ارجع إلى الأشباه والنظائر جـ١٨٨/٢ اختلف العلماء في «أفعل به» قيل معناه أمر أو تعجب مع إجماعهم على أن لفظه لفظ الأمر، واختلفوا في موضع حرف الجر ومجرور، فمن قال إن أفعل أمر وأن فاعله مستتر قال إن الجار ومجروره في موضوع نصب، والباء إما للتعدية كررت به أو زائدة مثل قرأت بالسورة، ومن قال بأن معنى أفعل التعجب لا الأمر قال بأن الجار والمجرور في موضع رفع بالفاعلية ولا ضمير في أفعل، والباء زائدة مثل: (كفى بالله وكيلاً).

(٦٥) شرح قصيدة كعب ص ١١٦، وهذا مذهب ابن كيسان (ت ٢٩٩) وابن الطراوة (٥٢٨ هـ).

اعجبوا لها خلة، ويروي «يا ويحها»، «ويا ويلها»[٦٦]، ويجر الفاعل بالباء جوازاً كما في قوله تعالى: (وَكَفَى بِاللَّهِ حَسِيباً) [النساء: ٦] أي كفى الله حاسباً، (وَكَفَى بِاللَّهِ وَلِيّاً) [النساء: ٤٥] والمعنى اكتفوا بالله، وهو يكفيكم أعداءكم والباء زائدة، وهي في موضع رفع، وجيء بالباء للتقوية والتأكيد. ويجر الفاعل بمن جوازاكما في قوله تعالى: (وَمَا مَسَّنَا مِن لُغُوبٍ) [ق:٣٨] المعنى: ما مسنا تعب،[٦٧] والجار والمجرور متعلقان بالفعل العامل.

ويعد حرف الجر من كعناصر تماسك الجملة؛ لئلا يكتفي الفعل بفاعله فقط لضعفه عن الوصول إلى المفعول، فالحرف موصل إليه فجعله في لحمة الجملة، قال كعب: ولا تمسك بالعهد الذي زعمت. ويمشي القراد عليها، فحرف الجر موصل إلى المفعول الذي يضعف الفعل عن الوصول إليه بنفسه [٦٨] وحرف الجر رابط معنوي؛ لأن معنى التعليق الارتباط المعنوي، فالأصل أن أفعالاً قصرت عن الوصول إلى الأسماء بنفسها، فأعينت على ذلك بحروف الجر، وهذه الحروف تتعلق بالفعل أو ما ينزل منزلته في العمل والتأويل به،ويستثنى من ذلك الحرف الزائد قال تعالى: (وَكَفَى بِاللَّهِ شَهِيدا) [النساء: ٧٩] الباء زائدة، لأن الفعل يصل إلى فاعله بنفسه: كفى الله شهيدا، وزيدت الباء تقوية وتوكيداً ولم تدخل للربط، ومثله: (هَلْ مِنْ خَالِقٍ غَيْرُ اللَّهِ) [فاطر: ٣]من زائدة في اللفظ، وجيء بها لغرض معنوي: التوكيد والتقوية، ومن ذلك أيضاً خلا

---

(٦٦) ارجع إلى شرح قصيدة كعب ص ١١٧ والديوان ص ٧.

(٦٧) القرطبي جـ٥/٣٩ وص ٢١١ وجـ٢٠/١٧.

(٦٨) ارجع إلى: دلائل الإعجاز ص ١٠٢ سر صناعة الإعراب وابن جني جـ١/١٣٩، ١٤٠ وشرح الكافية جـ٣١/١. والمقتصد في شرح الإيضاح، عبد القاهر، تحقيق كاظم بحر المرجان، بغداد، وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد، ١٩٨٢م جـ٢٧٤/١، ٢٧٥.

وعدا وماشا في الجر، تنحى الفعل عما دخلت عليه[٦٩]. والأصل في حرف الجر ومجروره أن يتعلقا بالفعل، لأن الفعل قصر عن الوصول إلى الاسم فأعانه حرف الجر، والزائد في الكلام فضلة لا يتعدى به الفعل، والتعدية إيصال الفعل إلى الاسم، ومن ثم حرف الجر الموصل للمفعول جزء من لحمة الجملة وترابطها.

وحروف المعاني تمثل وصلات داخل الجملة تصل بين أجزائها وتؤدي معنى في سياقها، ولا تؤدي معنى في ذاتها، ويختلف معناها باختلاف سياقها اللغوي، والوظيفة الإعرابية واحدة[٧٠].

وقد يتعلق حرف الجر بمعنى لا يدل عليه غيره فيه، ومن ذلك قول الشاعر:

لا تأخذني بأقوال الوشاة ولم

أذنب وإن كثرت فيَّ الأقاويلُ

العرب تقول: أكثر فيه القول، بمعنى كذب عليه وأكثر عنه القول: تتابع الأخبار الحسنة وأكثر من: طلب الكثير منه، وأكثر عنه القول: أكثر النقل عنه[٧١]، وقوله:

---

(٦٩) الأشباه والنظائر جـ١/٢٦٤، ٢٦٥ ولعل ولولا عند من جربهما وكاف التشبيه عند الأخفش وابن عصفور، وربّ عند الرماني وابن طاهر حروف زائدة.

(٧٠) وتتعلق حروف الجر بالفعل لمعان منها: تعلق المفعول به نحو: أمسكت باللص، والمعنى: أمسكت اللصّ، وتعلق المفعول له: جئتك للطعام والمال، وتعلق الظرف: أقمت بمَكة وتعلق الحال: خرج بأسرته، وتعلق المفعول معه: ما زلت بزيد حتى ذهب، أي ما زلت مصاحباً له حتى ذهب. الأشباه والنظائر في النحو جـ١/١٠١.

(٧١) اللسان:كسر م ٦٠٢/٧ (دار الحديث)، كثر القول: زاده كثرة وكثر فيه القول: كذب فيه وأكثر الله فينا مثلك: زاد فينا أمثالك.

لقد أقوم مقاماً لو يقوم به

أرى وأسمع ما لو يسمع الفيلُ

قام يقوم به: حمله من قعود، والعرب تقول: قام بكذا: وقف به، وثبت عليه واستمسك به، ولازمه، وقام بالأمر: تمسك به وحافظ عليه، وأقام عنده: ثبت ولم يبرح، والعرب تقول: فلان لا يقوم بهذا الأمر: لا يطيق عليه، وإذا لم يطق الإنسان شيئاً قيل: وكأن الشاعر قد استثقل المقام الذي وقفه أمام النبي ﷺ، فقد صار ما اتهم فيه حملاً ثقيلاً يعجز الفيل على ما به من قوة على حمله، أو أنه لشدته يكاد يسمع الفيل، وهو في اعتقاده لا يسمع، فعبر عن ثقل الموقف عليه بمثل لا يطيقه، وحرف الجر هنا يفيد الملازمة[٧٢].

وقال كعب: "أكرم بها خلة..." بمعنى: ما أكرمها، الفاعل الهاء، وأكرم فعل في صيغة الأمر ومعناه التعجب، وأصله فعل ثلاثي، ثم حول إلى فعل ماض مزيد، وهو أفعَل بمعنى صار كذا نحو أبقل المكان: صار ذا بقل، ثم حول هذا إلى صيغة الطلب مع بقاء المعنى الخبري، وضمن معنى التعجب، فزيدت الباء في الفاعل لقبح رفعه للظاهر وهو على صورة فعل الأمر، مثل: كفى في قوله تعالى: (وَكَفَى بِاللَّهِ شَهِيدا) [النساء: ٧٩]وزيادة الباء في كفى غالبة، وزيادة الباء في فاعل أفعل لازمه، لإصلاح اللفظ، فيكون على صورة قولنا في الأمر: أمرر بزيد. وحله، ويجوز اعتباره أمراً فالصيغة أكرم على بناء الأمر في نحو: أكرمْ محمداً، والفاعل المخاطب، والمعنى أنه أمر المخاطب بالتعجب. خلة تمييز على المذهبين.

والباء على المذهبين باء التعدية، وتعلقت بالفعل قبلها، فقد وصلت

---

(٧٢) اللسان: طوق جـ٧/٥٤٨ (دار الحديث).

المفعول بـه، وحرف الجر لا يسقط في التعجب لانتفاء معنى التعجب بغيابه، فلزم ذكره خلافا لحرف الجر في غير التعجب يجوز حذفه،[٧٣] وقولـه: فما تدوم علـى حال تكون بها. تدوم فعل تام، لأن ما نافية لاظرفية، ولأنها بلفظ المضارع «وعلى حال» متعلق بتدوم، حال. وتكون بها تامة أيضاً، وهي صفة الحال، والرابط الضمير المجرور، ويجوز أن تكون «بها» جار ومجرور متعلقان بمحذوف خبر كان الناقصة على اعتبار كان ناقصة.

قال كعب: تنفي الرياح القذى عنه[الماء]، تنفي فعل متعد لفعل واحد يتعدى إلى الثاني بالحرف عن بمعنى أزال، واستخدم عن؛ لأنه متعلق بسطح الماء، فأراد معنى الرفع والإزالة، وتحقق ذلك بعن، ومثله قوله: قد سيط من دمها فجع وولع... » الجار والمجرور بمنزلة المفعول الثاني.

وقد يعدل المتكلم عن حرف مشهور إلى غيره لمعنى أبلغ يؤديه السياق اللغوي، ومن ذلك قول كعب: والعفو عند رسول الله مقبول. والمشهور فيها: والعفو من رسول الله، فعدل عنها إلى«عند» لتعظيم النبي ﷺ، ولتوسعته فالعفو عنده أبلغ من العفو منه.

ويجوز أن يقع حرف الجر موقع غيره في التركيب، فيكون بمعناه، وهذا المعنى خاص، ومنه قوله: ثم يزلقه منها لبان "وأقراب"، من بمعنى عن، والمعنى يزلق القراد عنها صدرها وخواصرها، وقد جعل «من» في موقع «عن» لشدة حرص القراد على ملاصقة جلد الناقة، فيقع عنه لشدة ملاسته وامتلائه.

وقوله: «والعفو عند رسول الله مقبول». وقع «عند» موقع «من»

(٧٣) ارجع إلى: شرح قصيدة كعب ص ١١٥، ١١٦.

لكثرة عفوه وأنه من بين خلال أخرى عليها خلقه الحسن ﷺ كقولنا: المال عند فلان كثير، ففيه وفرة، وهذا لا يحتمله قولنا: المال من فلان[٧٤].

وقوله: «قد سيط من دمها» من بمعنى "في" أي : خلط في دمها. كقوله تعالى(أرُونِي مَاذَا خَلَقُوا مِنَ الْأَرْضِ) [الأحقاف: ٤].

وقوله تعالى: (إِذَا نُودِي لِلصَّلَاةِ مِن يَوْمِ الْجُمُعَةِ) [الجمعة: ٩] أي في يوم فنزلت من منزلتها، لأنها في جزء من النهار ومن تفيد التبعيض، وقد جعل الشاعر من موضع «فى» ليجعل الفجع والإخلاف لتبديل ممزوجة بدمها أو مصنوعة منه للمبالغة في المعنى، وأصل المعنى إن هذه المرأة قد خلط بدمها الإفجاع بالمكروه، والكذب في الخبر، والإخلاف في الوعد، وتبديل خليل بآخر، وصار ذلك سجية لها، ولا طمع في زواله عنها. وساط بمعنى خلط الشيء حتى اختلط، فتعدى بحرفه «من» في المفعول الثاني، فساط متعدٍ لمفعول واحد، وقد صار نائباً لفاعله.

وقيل قوله: فما تدوم على حال تكون بها، الباء بمعنى عليها مثلها مثل قوله تعالى: (وَمِنْ أَهْلِ الْكِتَابِ مَنْ إِن تَأْمَنْهُ بِقِنطَارٍ) [آل عمران: ٧٥] الباء بمعنى: على قنطار. وقيل بمعنى في مثل: (حَتَّى تَوَارَتْ بِالْحِجَابِ) [ص: ٣٢] أي في الحجاب، وقيل الباء في بالحجاب: باء السببية. وقد عدى الفعل بالباء لتكون الحال ملازمة لها، فهي متلبسة بها[٧٥].

وقوله:

فما تدوم على حال تكون بها

كما تلوّن في أثوابها الغول

---

(٧٤) انظر تفسير الطبري ج١/٢٩٩ ويسمى المعاقبة: أن يتعاقب حرفان في موضع واحد.

(٧٥)شرح قصيدة كعب ص ١٤٠.

والباء في بها للإلصاق نحو: بزيد داء، أو تكون بمعنى على كما في قوله تعالى: (وَمِنْ أَهْلِ الْكِتَابِ مَنْ إِن تَأْمَنْهُ بِقِنطَارٍ) [آل عمران: ٧٥] أي على قنطار أو بمعنى في مثل قوله تعالى: (حَتَّى تَوَارَتْ بِالْحِجَابِ) [ص: ٣٢] في الحجاب، وقيل بمعنى السببية (بسبب الحجاب)[٧٦]. والجار والمجرور يتعلقان بالفعل أو ما يشبهه أو ما يشير إلى معناه، فحرف الجر رابط حرفي إلى جوار الرابط السياقي المعنوي والرابط الإسنادي في الجملة، وحرف الجر متعلق بفعل أو ما يشبهه والتعليق رابط معنوي[٧٧]، ويتعلق حرف الجر بمحذوف في المواضع الآتية[٧٨]:

- أن يقع مع مجروره صفة: قال تعالى (أَوْ كَصَيِّبٍ مِّنَ السَّمَاءِ) [البقرة: ١٩] من السماء في موضع جر صفة صيب، كقول كعب:

---

[٧٦] شرح قصيدة كعب ص ١٤٠.

[٧٧] الظرف والمجرور، لابد من تعلقهما بالفعل أو ما يشبهه (ما يعمل عمله) أو ما أول بما يشبهه كقوله تعالى: (وهو الذي في السماء إله وفي الأرض إله)[الزخرف: ٨٤] إله مؤول بمعبود: اسم مفعول يعمل عمل الفعل. أو ما يشير إلى معناه نحو: فلان حاتم في أسرته. حاتم رمز الجود ويقدر في الكلام إن لم يكن شيئاً من ذلك موجوداً نحو: (وإلى ثمود أخاهم صالحا) [الأعراف: ٧٣] أي أرسلنا إلى ثمود أخاهم صالحاً. ويقدر أو استقر.
وهنالك حروف لا تتعلق بفعل منها: حرف الجر الزائد الباء في (كفى بالله شهيدا) [النساء: ٧٩] من (هل من خالق غير الله) [فاطر: ٣] ومنها لعل ولولا عند استعمالهما جراً، وربّ وكاف التشبيه وخلا وعدا وحاشا في الجر، الأشباه والنظائر ٢٦٤/١، ٢٦٥

[٧٨] ارجع إلى الأشباه والنظائر ج٢٦٥/١ والظرف مثل الجار والمجرور نحو: (وله من في السموات والأرض ومن عنده لا يستكبرون) [الأنبياء: ١٩] (من عنده) الظرف صلة الموصول. أي : ومن خلق عنده من الخلق ومنهم الملائكة عليهم السلام. وأعندك شك. أي: أستقر عندك شك. ونحو: أيوم الجمعة صمت. ويقدر العامل في الظرف فعلا، لأنه الأصل في العمل في الظرف (النصب).

إن الرسول لسيف يستضاء به

مهند من سيوف الله مسلول

قوله: «من سيوف» متعلق بمحذوف تقديره كائن من سيوف الله، وقد جمع بين الوصف بالجملة وشبه الجملة والوصف المفرد (مهند)، وهو الأصل، ولهذا رجح بعض العلماء المحذوف اسماً «كائناً أو مستقراً»، وقوله: «عيشهما لحم من القوم معفور». «من القوم» متعلق بمقدر تقديره: كائن من القوم. يقدر اسماً؛ لأن الصفة المفردة تكون اسماً، ويجوز تقديره فعلاً؛ لأنه الأصل في العمل.

- أن يقع مع مجروره حالاً، قال تعالى: (فَخَرَجَ عَلَى قَوْمِهِ فِي زِينَتِهِ) [القصص: ٧٩] والتقدير:حال كونه مستقراً في زينة، وقدر بعضهم: فخرج على قومه متزيناً، فوقع الجار والمجرور موقع الحال. وكقول كعب: «كل ابن أنثى.... على آلة حدباء محمول» على آلة جار ومجرور متعلقان بمحذوف تقديره: يستقر على آلة، قدّر فعلاً؛ لأنه عامل النصب في الحال المفرد، وشبه الجملة نزل منزلته، ونحو: «مسكنه من بطن عُثَّر غيل» أي حال كونه من بطن عُثَّر (اسم وادٍ).

- أن يكون صلة نحو: جاء من في قلبه خير، والمعنى من استقر في قلبه خير. والأولى تقدير فعل بعد اسم الموصول؛ لأن صلة الموصول جملة.

- أن يكون حرف الجر ومجروره خبراً نحو: زيد في البيت. والتقدير: استقر أو كان أو وجد أو ثبت في البيت. ويجوز تقدير المشتق مستقرّا أو كائنًا، والأولى تقدير فعل، لأنه الأصل في العمل عند بعض النحاة، وتقديره اسمًا جائز أيضًا [٧٩]. ومن ذلك قول كعب في الناقة: في

[٧٩] الأشباه والنظائر جـ١/٢٦٥.

دفها سعة، ويرجح في المحذوف الاسمية؛ لئلا تكون الجملة فعلية: كائن في دفها سعة، وهذا يخالف رأي من رجح تقدير المحذوف فعلاً، ويغلبون ذلك مع الظروف، وأقول هذا يرجح في غير التقديم والتأخير، فلا يرجح فعلاً في: «في الخدين تسهيل»: فلا يقال: استقر في الخدين تسهيل، فالجملة في الأصل اسمية فيقدر المحذوف اسماً: مستقر في الخدين تسهيل [٨٠]، فيرجح الاسم في هذا الموضع وقوله «لبوسهم من نسج داود» يقدر كائنة من نسج داود، والأصل تشبه نسج داود.

- أن يكون في دعاء نحو: بالرفاء والبنين، بإضمار العرس بالرفاء والبنين،دعاء بالالتئام والاتفاق، أو دعاء عليهم نحو: (لا أبا لكم) الجار والمجرور متعلقان بمحذوف مرفوع خبر لا، وقيل بل الخبر مقدر، ولكم جار ومجرور متعلقان بمحذوف صفة، والأرجح الأول[٨١].

- أن يأتي بعد استفهام ويرفع ما بعده نحو: (أَفِي اللَّهِ شَكٌّ) [إبراهيم: ١٠] أي: أكائن عندك شك.

- أن يكون في قسم (وَاللَّيْلِ إِذَا يَغْشَى)[الليل: ١] الواو حرف قسم يجر ما بعده مثل الباء والهمزة والتاء، والتقدير: - أقسم أو أحلف: (وَاللَّيْلِ إِذَا يَغْشَى)والأولى تقدير فعل قبل القسم، لأن القسم جملة.

والأرجح أن يقدر المحذوف فعلاً في كل ما مضى، لأنه الأصل العمل والتعليق يكون فيه، وهو ارتباط معنوي، ويقوي ذلك أن الظرف معمول الفعل، والظرف يقع خبراً متعلقاً بمحذوف قدره العلماء على الأرجح فعلاً، والمشتق أو الوصف يعمل عمل الفعل جوازاً، والأولى أن نقد عليه الأصل (الفعل).

---

(٨٠) ارجع إلى الأشباه والنظائر جـ١/٢٦٥.

(٨١) شرح قصيدة كعب ص ٢٦٦.

ثالثاً- الجملة الشرطية: جملة فيها حرف شرط له شرط وجزاء، وهي عبارة عن جملتين ربط بينهما حرف الشرط ومعنى الشرط، فالجملة الثانية جزاء الأولى أو جوابها، فهي متممة لمعاني، وهي بمنزلة الخبر من المبتدأ، والجواب جزاء الشرط وتمام معناه؛ وهما معاً بمنزلة جملة واحدة تامة. (٨٢)

وقد أطلق الزمخشري على التركيب الشرطي اسم الجملة الشرطية؛ لأن الشرط وجوابه بمنزلة المسند والمسند إليه في قوة ما بينهما، ويجوز حذف الجواب لدلالة المتقدم عليه،وهذا جائز أيضاً في الإسناد الجملي، فقوى ذلك شبه الشرط بالتركيب الجملي (المسند والمسند إليه)، وتسمية التركيب الشرطي جملة فيه خلاف، فالحجة، عند الزمخشري أن حرف الشرط ربط بين الجملتين، فصارتا كالجملة الواحدة مثل المبتدأ والخبر، فالمبتدأ لا يستقل بذكر عن خبره؛ لأن الأخير متم الفائدة ومخبر عنه إفادة، والشرط لا يستقل عن الجزاء.

ويخبر عن المبتدأ بجملة الشرط ويربط بينها وبين المبتدأ رابط نحو: زيد إن تكرمه يكرمك، جملة الشرط وقعت خبراً، والرابط الضمير، ومثله: زيد إن يقم أكرمه. وقع الرابط في جملة الجزاء، فالعائد في

---

(٨٢) ارجع إلى: شرح المفصل، أين يعيش م١٧٢/١ ومصطلح «الجملة الشرطية» من وضع الزمخشري وهذا مذهبه، وهذا في ظاهره يشبه الجملة، لكنه لا يكون جملة كالمسند والمسند إليه، فهو مكون من تركيبين (جملتين)، والأولى أن نسميه الجملة المركبة تمييزاً لها عن الجملة المألوفة (المسند والمسند إليه)، ولا نسميها الجملة المعقدة، فالتعقيد: التداخل والالتباس، فلا يعرف المسند إليه والمسند إلا بعد نظر طويل كالتقديم والتأخير الذي يختلط على المتلقي. واستخدام الزمخشري مصطلح الجملة الظرفية، يريد الجمل التي تعلق فيها الظرف بمحذوف قدر خبراً، وسماها ظرفاً لوقوع الحوادث فيها نحو: زيد عندك، وهذه الظروف ليست خبراً بل تعلقت بخبر، يقدر فعلاً أو اسماً، وهي أشباه جمل وليست بجمل.

الجملتين واحد، وهذا يؤكد كونهما جملة واحدة.

ويدخل حرف الشرط على جملتين، فيربط إحداهما بالأخرى، فتصيران كالجملة الواحدة، فقولنا: قام زيد، خرج محمد، جملتان متباينتان لا تعلق لإحداهما بالأخرى، فإن دخل حرف الشرط عليهما صار جملة واحدة، لأن حرف الشرط يربط بينهما، فتتعلق الجملة الثانية بالأولى؛ لأنها جزاء لها، وتعلقت الأولى بها لحاجتها إلى معنى الثانية فهي جواب لها، وذكر إحداهما منفردة بعد حرف الشرط لا يفيد شيئاً ولا يعد كلاماً تاماً، والجامع بين الجملتين حرف الشرط، وما يتحقق عن تلازمهما من معنى، فلا تقطع إحداهما عن الأخرى، فيتباين المعنى، وكل منهما لها معنى مستقل دون حرف الشرط، واتصال الثانية بالأولى كعلاقة الإسناد بين المسند والمسند إليه، فلا يكون شرط دون الجملتين معا، وكذلك لا يكون معنى مفيد دون المسند والمسند إليه[٨٣].

وأزيد إلى ما ذكره الزمخشري أن الجملة الشرطية قد يدخل فيها جمل اعتراضية والجملة الوصفية والجملة الحالية والتفسيرية ويدخل فيها متعلقات كالجار والمجرور والصفة والتوكيد والظرف، وهذا أيضاً في الجملة الإسنادية (التي بها مسند ومسند إليه).

وقد رأى الفخر الرازي أن مجموع جملتي الشرط (جملة الشرط وجملة الجزاء) جملة واحدة، وكذلك ما عطف عليهما من جمل بمنزلة جملة واحدة، فالشرط مجموع الجملتين وما عطف عليهما كقوله تعالى: (وَمَن يَكْسِبْ خَطِيئَةً أَوْ إِثْماً ثُمَّ يَرْمِ بِهِ بَرِيئاً فَقَدِ احْتَمَلَ بُهْتَاناً وَإِثْماً مُّبِيناً) [النساء: ١١٢] فحكم البهتان والإثم متعلق بالخطيئة والإثم اللذين يرمى

(٨٣) ارجع إلى شرح المفصل، م١/١٨٥.

بهما البريء[٨٤]. وقال تعالى: (إذا طَلَّقتُمُ النِّسَاء فطلِّقُوهُنَّ لِعِدَّتِهنَّ) [الطلاق: ١]. وإذا: ظرف منصوب المحل، والعامل فيها –على الأرجح- فعل الشرط وجملة الشرط مضافة إليها، والجواب مقيد بالفاء. واقتران جواب الشرط بالفاء يقوى التصاقه بجملة الشرط، فالفاء رابط حرفي إلى جوار أداه الشرط.

وهذا النوع من الجمل يطلق عليه الجملة المعقدة لشدة ما بين الشرط الجزاء من الترابط والتمام، ولعدم جواز قطع الثانية عن الأولى، فينتفي عنها معنى الجزاء أو الجواب. وتسميتها بالمعقدة غير دقيق والأدق تعبيراً عن تسمى بـ«الجملة المركبة»؛ لأنها مركبة من جملتين، الأولى منهما بمعنى الشرط والثانية جوابها، والتعقيد يكون في المعنى لعدم وضوحه، وهذا ليس في الشرط فليست بمعقدة بل مركبة؛ لأن التركيبين يدخلان في علاقة شرطية، ونطلق عليها مجازاً الجملة الشرطية تشبيها بالجملة الإسنادية المألوفة[٨٥]. قال كعب:

إذا يساور قرناً لا يحل له

أن يترك القِرْنَ إلا وهو مجدول

«يساور قِرنًا» جملة الشرط وجوابه: «لا يحل له أن يترك القِرن إلا وهو مجدول»، وقد حذفت الفاء من الجواب لأن الجزاء جملة فعلية، وقد

---

(٨٤) نهاية الإيجاز ص ٢٠٢، ٢٠٣.

(٨٥) مصطلح الجملة المعقدة (أو المركبة) غربي، وليس من وضع علماء العربية بل ترجمة Complex sentence، وهذا المصطلح لا يعبر عن طبيعة الجمل المتماسكة، كتعلق جملة الحال بصاحبها وتعلق جملة الصفة بالموصوف، وجملة الجزاء بجملة الشرط، فهذه الجمل تتعلق بما سبقها، وهي متممة لها في المعنى بيد أنها لا تدخل معها في علاقة تعقيد.
ارجع إلى مدخل إلى دراسة الجملة العربية، الدكتور محمود نحلة، ط دار النهضة العربية ١٤٠٨ هـ ١٩٨٨م ص ٢٤.

تداخلت جملتا الشرط والاستثناء، فقد وقعت جملة الاستثناء جواب الشرط، وفيه جملتان في تركيب واحد: لا يحل له أن يترك القرن إلا وهو مجدول. الجملة بعد «إلا» حال مقترنة بالواو، والمرفوع بعد «إلا» يجوز إعرابه جملة، وحق اللفظ المفرد بعد إلا في الاستثناء التام المنفي النصب على الاستثناء.

الخاتمة : لقد تبين لنا أن الجملة العربية متماسكة على مستوى الإسناد، فالخبر في معنى المبتدأ ويضمر فيه ضميره، والجامد منه مؤول بوصف أو تشبيه يضمر فيه عائد على المبتدأ، والفعل يسند لفاعله حقيقة أو مجازًا في ضوء العرف اللغوي، وخبر الجملة متعلق بالمبتدأ أيضًا والرابط الرئيس الضمير، وهو الرابط في الخبر المفرد، والضمير رابط أساس في الخبر الفعلي ، لئلا يقطع عن المبتدأ ، والجملة الشرطية مترابطة على مستوى اللفظ والمعنى، فالأداة الرابط اللفظي بين الشرط وجوابه، وجملة الجواب جزاء الأولى وتمامها .

المادة غير العربية

* البحث
* المقال النقدي

المبدعة لنفسها في صورة شجرة تناضل من أجل البقاء. و تركز هذه الدراسة على تجربة الأمومة كمحور لحياة المرأة كأنثى و كفنانة، يمدها بالالهام و يعينها في معركتها التي تحاول من خلالها استكشاف الذات، و إيجاد همزة الوصل التي يمكنها أن ترأب الصدع ما بين المدنية و الطبيعة من ناحية، و الأنا و الآخر من ناحية أخرى . أما الصراع المفتعل – من وجهة نظر الشاعرة – بين الرجل و المرأة فتتطلع الكاتبة إلى التغلب عليه في قصائدها الأولى سعيا نحو حياة يشوبها الانسجام بما يحقق للذات الاستقلالية و التوحّد في آن واحد.



ملخص

إعادة تأكيد الذات في قصيدة "الجزيرة العائمة" للشاعرة (دوروثي ووردسوورث)

د. إيمان فاروق البقري (*)

يهدف هذا البحث إلى دراسة قصيدة "الجزيرة العائمة" للشاعرة (دوروثي ووردسوورث) في سياق تهميش شاعرات العصر الرومانسي. و تشير هذه الدراسة .

وتستفيد من مقال "فوكو" والذي يحمل عنوان: "من هو المؤلف؟"، و كذلك بعض الدراسات النسويّة التي تناولت الشاعرات الرومانسيات اللاتي كثيرا ما أغفلن، وبخاصة "دوروثي ووردسوورث". ويوضّح البحث كيف أن الشاعرة يرد ذكرها دائما ككاتبة للمذكرات، و ملهمة لأعمال أخيها "وليام" المحتفى به دائما. و بالرغم من محاولاتها الدائمة للتقليل من شأن إنتاجها الشعرى، و كأنها تتواءم مع الدور المحدود الذي يريده لها مجتمعها، تتعرض هذه الدراسة لمفهوم الذات عند "دوروثي" ككاتبة رومانسية، و كذلك التناقض في علاقتها بالطبيعة، و ضيقها بدورها المحدود في المجتمع، مما يتّضح في نثرها و شعرها على السواء. فمن خلال دراسة نص"الجزيرة العائمة" تتضح محاولاتها الواعية أو اللاواعية لإعادة تأكيد ذاتها و مركزة هذه الذات في خيال أخيها "وليام"، و في وعى الأجيال القادمة.

إن هذا البحث دراسة تحليلية للقصائد المبكرة للشاعرة الكندية ((دوروثي ليفساى)) (١٩٠٩- ١٩٩٦). و يتناول هذا البحث النسيج الغنى لتلك القصائد و ما تتضمّنه من رموز، و إيحاءات تتسم بالتناقض، و صور خيالية تتكرر بإلحاح أهمها رؤية الكاتبة

(*) مدرس بقسم اللغة الإنجليزية بكلية الآداب – جامعة عين شمس

Homans, Margaret. "Dorothy Wordsworth," in *Women Writers and Poetic*

Identity: Dorothy Wordsworth, Emily Brontë and Emily Dickinson. New Jersey: Princeton University Press, 1980.

Steiner, Pat. "Excerpts from Dorothy Wordsworth's *Journals*," with Commentary by Pat Steiner.

http://www.faculty.umb.edu/Elizabeth_fay/dwords.html.

White, Kerry. "Women Poets and the Romantic Sublime."

.http://www.literature-studyonline.com/essays/sublime.html

Wordsworth, Dorothy. *Floating Island at Hawkshead: An Incident in the Schemes of Nature*, in *Romantic Writings: An Anthology*, Vol. 1,

Edited by R. Owens and Hamish Johnson. The Open University, 2004.

_________________ . *The Grasmere Journals*, Edited by Pamela Woof.

Oxford Clarendon Press, 1991.

Wordsworth, William. *The Poems*, Volume One, Edited by John O. Hayden.

New Haven and London: Yale University Press, 1981.

Bygrave. The Open University, 2004.

Damrosch. "Dorothy Wordsworth."
http://wps.ablongman.com/long_damrosch brittlit_2/0,6737,199798_,00.html.

Fay, Elizabeth A. "A Feminist Approach to Romantic Studies and the Case
Of Austen," in *A Feminist Introduction to Romanticism.* Blackwell Publishers Ltd., 1998 .

Foucault, Michel. "What Is an Author?" in *Contemporary Literary*
Criticism: Literary and Cultural Studies, Edited by Robert Con Davis & Ronald Schleifers, Second Edition. New York & London: Longman, 1989.

Gilroy, Amanda. "Women poets: 1780-1830," in *Romantic Writings*, Edited
By Stephen Bygrave. The Open University, 2004.

Hofkosh, Sonia. "A Woman's Profession: Sexual Difference and the
Romance of Authorship," in *Studies in Romanticism*, Vol. 32, No.2, Summer 1993.

Works Cited

Angelino, Jill. "Writing Against, Writing Through: Subjectivity, Vocation
and Authorship in the Work of Dorothy Wordsworth," in *Impositions*, Issue # 1, December 1996 .
http.://www.gwu.edu/~position/jill.html.

Brownstein, Rachel Mayer. "The Private Life, Dorothy Wordsworth's
Journals," in *Modern Language Quarterly*, Vol. 34, Issue 1, March 1973 .

Comitini, Patricia. "More Than Half a Poet: Vocational Philanthropy and
Dorothy Wordsworth's *Grasmere Journals*," in *European Romantic Review*, Vol. 14, Issue 3, September 2003.

Curran, Stuart. "The I Altered," in *Romantic Writings*, Edited by Stephen

herself up as an Author, thus refusing to exercise authority or assert herself, thereby compromising her female, domestic role. Besides, Dorothy may claim to refrain from subjecting nature to the workings of the imagination. She may strive to portray harmony between the self and the other. However, *Floating Island* certainly reflects an "encoded dissatisfaction" with her present lot as a poetess living in the shade, and her doubts about survival, if only to "fertilize new ground" in the future .

> does it specifically through her use of language as a writer.

Thus, in renouncing Authorship, Dorothy "rejects phallocentric language, culture and subjectivity." However, "she does see herself as a writer—one of a different sort than William—but nonetheless a person with a complex vocation in which writing, not just amanuensis, plays a central and pleasurable part, in addition to sisterhood, friendship, and domesticity." Nevertheless, as the fragments of the island "fertilize new ground",

> Dorothy...sees tangible results of her employment through his published poetry, some of which contains lines actually composed by her. Furthermore, she becomes immortalized through his writing, which often mentions her such as Tintern Abbey, the Lucy poems, Glowworm, and Home at Grasmere. Thus she is written, through his writing. (6)

Whether Dorothy is writing against or writing through William, her position as a writer is "central to her sense of self, and grounds that self in a vocation which her community considers both useful and authoritative—that of a writer." (7)

In conclusion, Dorothy Wordsworth's metaphor of the island thus "stands for a perception of subjectivity, vocation and writing that cannot be expressed within the confines of patriarchal language." (8) Indeed, Dorothy Wordsworth, often remembered for her *Journals* and as a helpmate for her ingenious brother, William, deserves praise as much, much more than "more than half a poet." (*Grasmere Journals* 127) She may repeatedly protest against setting

against being overwhelmed by her brother. Angelino draws our attention to the fact that

> While Dorothy denies she is an Author—the position occupied by William—she nevertheless does negotiate authority, not only through the importance of her service, but as a writer. As Dorothy's writing orders and enables the world around her, her writing self and the act of writing legitimates and orders her other selves and actions, and makes possible a set of discourses within which she can define and defend her subjectivities. (5)

Though Angelino sees a great deal of encoded dissatisfaction in Dorothy's *Journals*, there can be no doubt that Dorothy's uncertainty about her role, and her craving for her brother's attention, are obvious in her *Floating Island.* Commenting on her *Grasmere Journals*, Angelino writes:

> Through displacement of her negative emotion onto natural scenes which she refuses to analyze, and by constant reference to physical ailments, the journal she knew William would read thereby reveals encoded dissatisfaction -- a mode of writing the self which allows Dorothy to express concern with William's marriage in ways that do not threaten her place in his heart and home. It seems likely that in creating a discourse of abandoned women and of physical pain [as well as lost fragments fertilizing new grounds], Dorothy unconsciously expresses emotion, strives to induce guilt, and to negotiate authority and power, and she

> Romanticisms interdependent, but ...Dorothy's writings testify to a power and a subjectivity not traditionally associated with "feminine qualities" or..., with Dorothy at all. (*Writing Against, Writing Through* 3)

Analyzing the relationship between brother and sister within a "power dialectic", Angelino remarks that

> Dorothy's relationship to William, through the writing community at Grasmere, represents a power dialectic where she, the female amanuensis, or subordinate term, serves and enables him, the male Poet, or dominant term. Thus, Dorothy in many ways typifies the woman who facilitates a masculine Romantic ego which achieves subjecthood through appropriation and transcendence. ... Dorothy and William thus provide an example of Man coming into being through asserting a non-material soul which can exist only through dematerialization of the female body. (4)

Consequently, the "island" has to disappear under the "glittering lake", as part of the "schemes of nature". As Angelino points out,

> Clearly Dorothy's world and self-view contrasts notions of the Romantic egotistical sublime, yet, her selfhood and vocation is ironically and inextricably linked to and dependent upon a service which enables, while it opposes, the masculine Romantic vision. (4, 5)

However, the concluding lines of the poem clearly reveal Dorothy's excellent poetic gift, and her self-empowerment

imagination, Dorothy had to keep the observer's [her] feelings in abeyance. The result was descriptive art of a higher order." (202) Hence, Dorothy's mastery lies in her "selfless truthfulness to nature", which enabled her to

> both honor and control the great meaning-giving passion of her life. [her love for her brother] As a result, the truth of nature is realized in her descriptive passages with an intensity totally opposite to that of her brother's meditative descriptions because it is created by Dorothy's almost desperate sublimation of self. (276)

Finally, it could be said that the final lines of the poem constitute a dangerous presence of women in the writings and imagination of men. As Sonia Hofkosh asserts,

> real women are active in the male imagination of femininity, exerting another pressure there challenging the writer's assertion of self-possession, his sense of knowing exclusively 'what *an author* means.' Figures of speech have counterparts in figures who speak, write, and read, women with voices, long muffled, in the elaboration of culture. (*A Woman's Profession* 258, 259)

Summarizing the interrelation and interdependence of Dorothy's and William's romanticisms, Jill Angelino writes:

> The ideological boundaries that divide 'Feminine' from canonical 'High' Romantic texts may be as permeable as the separate and gendered spheres that failed to contain their female authors. ...not only are William's and Dorothy's respective

will "fertilize some other ground". Thus, Dorothy's subjectivity constitutes an unobtrusive but lurking, consciousness parallel to nature. It is an alternative notion of the self which, though not as powerfully felt in her descriptions of nature, definitely allows her, despite herself, to be a great poet.

Referring to the seaside setting as a favourite milieu for Romantic writers, James Holt significantly states that

> it is here,...that the writer-quester must ultimately find the strength to confront, to synthesize these contraries of creation and dissolution. By building a house on the shore, writing a poem, one can "occupy spaces...wherein the persistence of alternatives seems to offer promise of the soul's freedom. (265, 266)

In addition, commenting on the restorative powers of writing poetry on Dorothy, Holt adds:

> Dorothy, like William and like Virginia Woolf, finds a restorative power in composition, but although the pain is hers, the pleasure is to be William's. More remarkable here even than the traditional womanly motivation of pleasing the man in her life is the strong determination not to let the self's powerful feelings overflow, the strength of self-effacement expressed in the extraordinary refusal, "I will not quarrel with myself." (*Alone Seeking the Visible World* 275, 276)

Besides, Holt quotes Virginia Woolf praising Dorothy's poetic art by stating that, "Recording her observations for her brother's pleasure and as an aid to his own poetic

relation, Homans concludes that "the self dissolves in the face of literal nature." (85)

Moreover, describing the "floating island" as a reflection of Dorothy's minimized subjectivity, Pat Steiner argues that

> The poem 'Floating Island' is typical of Dorothy's style, content and mindset. It is a traditionally feminine way of looking at the world. The appropriating, assertive self was alien to Dorothy. ...she minimizes her own subjectivity. The author and nature occupy an equivalent place in the poem. The author or mankind does not dominate. The poem begins harmoniously but then proceeds to words connoting rupture---"undermined", "Loosed", and "Dissevered". Nature has a power of her own outside of man's grasp." (3)

If one were to equate woman with nature, could this be rephrased "woman has a power of her own outside the male grasp"?

Indeed, if the poet had not ended her poem with the two haunting lines

> Yet the lost fragments shall remain
> To fertilize some other ground.

Homans' reading of the poem as "a parable of nature" would have sufficed. Yet, these two lines serve, in my opinion, to recentralize the dissolved, submerged self in spite of the writer's own desperate attempts at self-effacement. In fact, Dorothy may pass away, her selfhood may be submerged, but her disappearance is a temporary one. Out of her physical death, a wealth of inspiration will be left to her brother to ponder upon and restructure in his own imaginative work. Thus, she is sure that her fragments

unsettling. The island may disappear all of a sudden, and, like Lucy "few could know/When Lucy ceased to be". It may be "passed away", "buried beneath the glittering lake". Thus, Dorothy's absence may or may not be noticed by the male onlooker. In other words, the "glittering lake", or the male "author" may drown the female writer and overshadow her with his excellence.

Though Margaret Homans views Dorothy's obsession with the island image as resulting from her "respect for nature's freedom from poetic appropriation", and her emphasis on "nature"s capacity for violence", there is no doubt that the fate of the "island" sheds a direct light on her fate as a writer whose role is seen as secondary to her femininity. Though she states that "Dorothy is interested in nature's violence for the sake of its real effects on human life, hers and others, not ...because of its relation to the imagination" (95), she does equate the island with the female, dissolving self by stating that

> This island is a latent figure for the dissolving self, but the poem ostensibly asks to be read not in reference to the self, but as a parable about nature. The first and last verses propose a diversionary moral about nature's creative and destructive powers all working to one beneficient end. Itself submerged, the island's operation as a figure is also submerged. The "I" in the poem casts loose, like the island, and becomes similarly diffuse, though it is unclear which causes the other to dissolve, because by the end they have collapsed into each other. (83) No-matter how we view their

There can be no doubt that these lines contrast sharply with the blissful, harmonious, complacent lines that precede them. In fact, the sheer verbs used denote perplexity and pessimism. Commenting on Dorothy's language, Margaret Homans sees it as a reflection of the dissolution of the self:

> As the island is dissevered from the shore, so is the verb "Might see" dissevered from its subject "all", [in line 8], which is left behind in the previous verse. The stanza itself is cast loose. The eye now embarks with the traveling island, and describes its flora and fauna, but as in the Cottage poems it is an eye without an I. (84)

Homans rightly sees the movement from certainty to conjecture as proof that "the potential 'I' dissolves too. ...The only self in the poem now is a conjectural 'you'." Yet, one cannot help wondering how selfless the poem actually is. Here an important question arises whether Dorothy is lamenting her imminent absence or consoling herself. One has to wonder whether she is actually recentralizing her dissevered self in her brother's imagination. One cannot help associating the "you" of the poem with William. Could Dorothy be making a statement about her role in her brother's creative energy? Could she be inevitably resorting again to the fertility myth which she seems to refute, by identifying with nurturing nature which he takes for granted? Could Dorothy be attempting to unsettle the "master", the "author" by jeopardizing his control over his domain by threatening that the small, accommodating, inspiring "island" may not be around, "may survive" but may also "cease to give"? Certainly, the use of human attributes in reference to the island, is

causes the "I" to emerge as soon as the floating island comes to being. This, as Gilroy points out, "suggests that the speaker's subjectivity may in some way be identified with the existence and fate of the island." (197) Indeed, there is no doubt that the image of the slip of earth's obedience to the throbbing wind which undermines it, can be seen as a reflection of the dominance of the male, libidinal, imaginative powers which at once submerge the possibilities of any creative excellence on the woman's part, and alienate her. Dorothy may thus feel that she has been pushed to the periphery of self-fulfillment and caused to "float" aimlessly and insecurely on the lake. Indeed, but for the last two lines, the three last stanzas reinforce Dorothy's own insecurities about her role in William's life, her doubts about her frail health and fading memory, and her ability to survive as writer, engulfed and submerged by her dear William's literary achievement as an "author":

And thus through many season's space
This little island may survive,
But nature (though we mark her not)
Will take away, may cease to give.

Perchance when you are wandering forth
Upon some vacant sunny day
Without an object, hope, or fear,
Thither your eyes may turn—the isle is passed away.

Buried beneath the glittering lake,
Its place no longer to be found,

(17-26)

By throbbing waves long undermined,
Loosed from its hold-how no one knew,
But all might see it float, obedient to the wind.

Might see it from the verdant shore
Dissevered float upon the lake,

(5-10)

There can be no doubt that Dorothy had lived a troubled childhood. She lacked parental love, and had to be separated from her brothers for a long stretch of time. When she finally had the chance to live with her "dear William" her bliss had to be shared by his wife, Mary Hutchinson and their growing family. Thus, her sense of identity did not enjoy the firm rootedness in childhood that her brother had enjoyed. Besides, her *Journals* are a record of her constant struggle to cope with the pressures of her domestic duties, her frail health and her attempts at writing. Moreover, viewed within the general marginalization of women writers, the alienation and loss of identity, projected onto the "dissevered", "loosed", "floating" "slip of earth", gains a deeper, disturbing significance. As Amanda Gilroy argues,

> The undermining of a 'slip of earth', its severance from the security of the shore, and subjection to the exigencies of the wind, is analogous to the marginalization and subjection of women in male-dominated society, as well as the more personal displacements of Dorothy Wordsworth's own life. (198)

Thus, the shift which occurs in the second stanza from the general to the particular and from neutrality to emotion

> and adulthood, Dorothy leaves herself out of every center she proposes whether in nature because she is too old to romp, or in the image of the integral family because her literal memory provides her with none of her own. (70)

Thus, her deprivation of a strong sense of identity, evident in the image of the "loosed", "floating island" could be regarded as a consequence of her separation from origins. Unlike Coleridge's Imagination that fuses,

> Dorothy's habitual fragmentation of identity, resulting from division and evasion of origins, is reflected in the diffuseness of whatever imaginative or visionary passages she does achieve. ...If Dorothy's imagination "dissolves, diffuses, dissipates, in order to recreate," it does not also repeat "the eternal act of creation in the infinite I AM." (70, 71)

Thus, according to Homans, "Dorothy's emphasis is on diffusion, rather than on either re-creation or the assertion of identity."(71) However, the last two disturbing haunting lines: "Yet the lost fragments shall remain/To fertilize some other ground" seem to contradict this view. Conversely, they appear to recentralize the self as an inspirational infinite I AM that will continue to feed her brother's imagination even after her death. Moreover, Homans' statement that Dorothy "excludes from her vocabulary any language that would permit symbolic readings of nature" makes us wonder why the poet particularly chooses the floating "island" as an object of her seemingly selfless observation:

Once did I see a slip of earth

> other period or for any other reason, so that she can never be accused of daring to be a poet, ... [Interestingly], by calling fancy the exclusive source of poetry she arranges a false opposition between poetry and truth: to write poetry would be "to decorate the truth,"...Poetry is "jingling rhyme," as opposed to the pleasant guileless dreams" that issued in the simple prose of her prose narration... (68)

This, according to Margaret Homans, results in Dorothy's self-contradiction and confusion about the self. The obvious difference between William's and Dorothy's conceptions of the self is summarized by Homans in her statement that

> [In Wordsworth's *Prelude*] Identity must come from differentiating the self from the external world, and the child first discovers that his mother is not an extension of himself before he can discover his separateness from the rest of the world....Whereas Wordsworth makes separation and continuity indivisible parts of a unified myth, Dorothy's alternate myths of origins in which the memory of the maternal can be either lamentably absent or oppressively present, preclude the possibility of a unified identity. (70)

Hence, Dorothy's often successful attempts at self-effacement, and her refusal to simplify nature by human terms, springs from her acceptance of William's myth that imagination has to be rooted in the past:

> Accepting Wordsworth's myth that imagination originates from the past, yet lacking the requisite confidence in the continuity between childhood

consciousness between past and present. Contrasting the role of the imagination and memory in Williams's life as opposed to Dorothy's, Margaret Homans remarks that

> The imagination appears to be both cause and result of the continuity between Wordsworth's past and present selves: cause, because it is present at all times; result, because it is based on strong memories of childhood. Dorothy's fancy tries to supply the place of genuine memories of childhood...but it fails to create a link between child and adult because it is not the imagination. Imaginative power must come from a continuity between childhood and adulthood, in order, paradoxically, to create that continuity. Dorothy sees herself excluded from a hermetic system....[Thus] A disruption of the relation between childhood and adulthood is again responsible for a lack of imaginative power, demonstrated ...by letting the fancy usurp the imagination's place. (67)

Thus, Dorothy's avoidance of the accusation of possessing poetic imagination is a result of her reducing her notion of poetry to childhood fancy:

> Fully aware of the Coleridgean value-distinction between fancy and imagination, Dorothy presents a personal genealogy of fancy that parodies the Intimations' Ode's continuity between the poet's birthright and his adult imagination. By limiting her definition of the poetic impulse to adolescent fantasy about the future, she excludes the possibility of poetry's coming naturally at any

> and in thy voice I catch
> The language of my former heart, and read
> My former pleasures in the shooting lights
> Of thy wild eyes.
>
> (116-199)

Yet, as Homans asserts, Dorothy is keen on not adopting this identification with nature, "linking herself instead to a figure closer to her own position as writer." (27)

What distinguishes Dorothy's notion of the self from that of her dear brother is that her writings and her life

> Show a concern for the individual within a community, and the lessons and pleasures of life to be gained from connections to such a community, while Wordsworth's writing and life show a concern with the individual mind of the Poet, and with lessons and pleasures to be learned from solitude. (3)

Commenting on Dorothy's self-effacement and reluctance to express personal feelings, in a manner distinct from her brother's egocentricity, Rachel Brownstein states that

> She does not say how she felt, how a poet needs must feel, what she thought…; she simply, meticulously observes, and only her words and her rhythms, as they change, are clues to her personal responses. The absence of interpretation or explanation, her failure to connect, explicitly her own feelings with what she observes and finds important enough to write down, is …startling. (*The Private Life* 51)

In this respect, it is relevant to view Dorothy's self-obliteration in relation to the lack of continuity in her

it provides "Food, shelter, safety" to all its inhabitants. Dorothy, deprived of marital bliss, is thus able to create a harmonious, flourishing environment for her brother and his family where "berries ripen, flowerets bloom;" a miniature world that is created within the confines of a "tiny room": "A peopled *world* it is, in size a tiny room." (16)

It could be thus said that Dorothy's attitude towards her role as a woman is ambivalent. Her insistence on portraying harmony in the "tiny room", on the one hand, and the doubts she raises towards the end of the poem about the extent of her satisfaction with her "maternal role", on the other, are indeed puzzling. One wonders whether, Dorothy is internalizing the male view of her as guardian of the hearth. She certainly seems to perpetuate "models of femininity...who, by their passivity and infantility, pose the least threat to the 'superiority of the masculine principle.'" (16) Consequently, as Pat Steiner argues, in her poems "there is usually no assertive self and no change in awareness. It instead records a consciousness of nature and her relationship to it. She collaborated with William in the creation of his work and her journal material was drawn on heavily by William and others in their circle." (*Excerpts from Dorothy Wordsworth's Journals* 1)

Hence, Dorothy's consciousness of her secondary role reverberates her brother's assigned role for her, described in *Tintern Abbey.* Homans states that "in "Tintern Abbey" the poet identifies Dorothy as the successor to nature in ministering to his spirits and as the inheritor of the period in his own life when he was closer to an identity with nature:" (26)

> birth. As the object of the poet's love, Mother Nature is the necessary complement to his imaginative project, the grounding of an imagination so powerful that it risks abstraction without her. But he views her with a son's mixture of devoted love and resistance to the constraints she would place on his imaginative freedom. She is no more than what he allows her to be. (13)

Significantly, Homans distinguishes between Wordsworth's recourse to the ancient myth of fertility, "in which the earth is a mother goddess", or "the feminine principle" on the one hand, and his conception of the power of his sister as a real woman. Thus, "Mother Nature is not a helpful model for women aspiring to be poets." Hence, Dorothy's attitude is ambivalent, as she wishes to cast off this image of Mother Nature, which is so appealing. (14) Referring to nineteenth century women poets' "matrophobia", Homans adds that they "cannot be docile daughters of Nature because they know it is all too possible to pass from continuity to identification and thence to a loss of their own identity." (15)

It is worth noting that in *Floating Island,* the female self, although fragmented and alienated, appears to carry out its assigned duty of accommodating its miniature society to which its domestic services are indispensable. Though displaced and deracinated, the island still supports its trees, with their birds, plants and insects. It thus seems to be a tiny microcosm of domestic bliss, built on a loose, fragmented foundation. The onlooker "might see it /Float with its crest of trees adorned /On which the warbling birds, their pastime take."(12) Thus, though the "island" is deprived of security,

read as evidence of her radical departure from William's view of self and world." (2) Thus, it could be said that Dorothy perceives herself primarily in relation to "the multiple roles she plays for William and her community, and not as an individual self." Departing from Wordsworth's concept of a nurturing "Mother Nature",

> Dorothy ... provides an example of women's identification through a multi-faceted continuation which develops from the female child's identification with the mother – a continuity our phallocentric culture has chosen to devalue. Thus Dorothy's behavior can be analyzed in terms of female developmental models which challenge not only the masculinist Freudian and post-Freudian conceptions of development and subjectivity, but also challenge notions of the unitary assertive self of Romantic writers. (2)

In Margaret Homans' words, Dorothy departs from identifying Nature with the female mother, sister or spouse who respectfully helps him regain his imaginative powers in her attempt at "separating nature from its maternal characterization, turning Mother Nature back into nature." (100)

Elaborating on Dorothy's wish to dissociate herself from William's equating her with Mother Nature, Homans argues that to William,

> she stands for a lost memory, hovering just at the edge of consciousness, of a time before the fall into self-consciousness, and into subject-object relations with nature, whether that original unity took place in earliest infancy or, fictively, before

devoid of subjectivity. Homans comments on this transparency by stating that

> Her faith is that her language can and should do no more than name the individual objects of perception. She aspires to an absolute transparency of language. She draws back from the possibility that nature's appearance is altered by the viewer's feelings, ... (57)

Moreover, Homans further elaborates that Dorothy is always afraid of "not recognizing the boundary between observation and invention, and checks herself in order not to risk crossing it." (91) Consequently, "Dorothy rarely ventures connections between nature and the mind's importations, but when she does, they are immediately and radically checked." (92) In fact, this insistence on denying the capacity for the sublime, and her refusal to make any claims for her creative imagination is where Dorothy parts from William's "egotistical sublime". William's identification of his sister with Mother Nature and her attempt at separating herself from Mother Nature, and restoring it to simple nature, lie at the core of their respective contributions to Romantic poetry.

Margaret Homans comments on this issue by stating that Wordsworth misinterprets her by "identifying her with natural forces in the same way that he identifies fictive female figures with nature, [and] forgets the significance of her ability to stand off from them..." (102) He makes this identification because "Dorothy is such a receptive and contented observer of nature." (101) As Jill Angelino points out, Dorothy's work "is not evidence of inferior artistic vision and/or arrested development, but should instead be

eyes. Thus, from the very beginning of the poem, the poet ensures that her selfhood does not intrude into the scene. In this respect, Margaret Homans contrasts Dorothy's stance from nature with that of her brother. Homans writes:

> For Dorothy there is a crucial distinction between identification with nature, which she avoids, and observation which she carefully cultivates. The difference [between identification and observation] is the margin between her not writing and her writing. For her to make such a conflation herself would be and is harmful to the flow of her writing, as when in the Cottage poems nature rises up between her and her chosen object (the cottage) and abstracts her from her project by causing her to identify with trees or storm. (102)

Besides, differentiating between Dorothy, on the one hand, and Coleridge and Wordsworth on the other, Homans argues that her descriptions

> view elements and harmonies simultaneously in order to testify that those elements composed themselves gradually before her eyes. For her, natural particulars always carry the potential of harmony, while for Coleridge and Wordsworth they compete against the mind's powers of synthesis. The internalizing imagination does not differentiate, as Dorothy does, between nature's gratuitous harmonies, performed without the intervention of the mind, and the burial or immersion of the self in nature, ... (103)

Thus viewed, Dorothy's seemingly confident language, in this early stage of the poem, seems to be a transparent one,

Hence, it could be said that the marginalization of women poets, undoubtedly causes Dorothy to perpetually shake off the accusation of being a poet, which would involve "transgressing proprieties" and rivaling or even rewriting the male author's own productivity. (271)

There can be no doubt that any study of Romantic selfhood in male and female consciousness and writing, and the rapport between self and nature, cannot overlook Dorothy Wordsworth's poetry which definitely surpasses the achievement of just "half a poet". A close reading of *Floating Island* certainly sheds light on these issues:

> Harmonious powers with nature work
> On sky, earth, river, lake and sea,
> Sunshine and storm, whirlwind and breeze,
> All in one duteous task agree.
>
> (1-4)

In this opening quatrain, the extent of harmony among the discordant elements of the universe seem to be an attribute of the natural, quasi-religious "schemes" of nature, as the explanatory title "An Incident in the Schemes of Nature" implies. In fact, the overall image is one of a polyphonic symphony, in which each player seems to "agree" to perform his or her respective, assigned role. Thus, at this initial, peaceful stage, self and other, male and female, mind and nature partake of a holy union. It is interesting to note that the poet's creative mind plays no role in bringing about this harmony. Unlike William's authoritative intervention to create harmony among the disparate elements of Nature. Dorothy seems to play the part of silent observer who simply allows the miracles of nature to unfold in front of her

Moreover, Dorothy's choice of the journal form and underestimation of her role as a poet could be regarded as in-keeping with her consciousness of her femininity. As Comitini points out,

> By the early nineteenth century, Dorothy Wordsworth's choice of genre highlighted her respect for, and implicitly demanded recognition of her femininity. To be the "invisible hand" who writes journals describes an internalization of feminine cultural codes ... and ideas of appropriate literacy. (311)

Disagreeing with the view that Dorothy may not have wished to publish her work out of mere devotion to William, Comitini sees it as a sort of empowerment; an emphasis on her more practical, domestic role. "She clearly perceives authorship, and the notoriety it brings, to be a display of vulgar productivity, complicit with motivations of profit – a clearly masculine domain in her view, rather than one of middle-class vocation." Thus, Dorothy's unwillingness to publish her work is due to the fact that

> Like many other women writers at the time, Dorothy Wordsworth would be "ungendered" and "unclassed" by the authorship of a widespread publication, corrupting herself by displaying the "affectation" of literary pursuit. ...The production of journals ... [is] a propitious choice of genre in this light, one which allows her a controlled amount of "display" and yet engages the public, and one which maintains her femininity and economic dependence. (312)

evasion of traditional poetic powers." (44) Moreover, Dorothy justifies her reluctance to write poetry in these lines quoted by Homans:

> But bashfulness, a struggling shame
> A fear that elder heads might blame
> -Or something worse – a lurking pride
> Whispering my playmates would deride
> Stiffling ambition, checked the aim
> If e'er by chance "the numbers came."
>
> (68)

Thus, it is evident that Dorothy "preempts her being excluded by calling it her own reluctance to trespass into her brother's territory." (81)

In the context of Dorothy's renunciation of authorship, it is interesting to note how Sonia Hofkosh draws a striking parallel between authorship and prostitution of the self. Discussing women authorship, she writes:

> Selling herself, she conflates private and public, subject and object, profiting from the very commerce that depersonalizes and alienates her. Prostitution serves in this [Romantic] period as a general metaphor for the debasement of literary practice into a promiscuous professionalism that renders authorship meaningful only by disempowering the author *as such*. …[Thus]Her sexual difference enacts a double drama: it is her support and her derogation, the means of her self ownership and of her appropriation by others. (*A Woman's Profession :Sexual Difference and the Romance of Authorship* 257, 258)

> woman to write publicly; if she did, she was judged not as a writer but as a woman. The conditions in which women found it difficult to become poets ranged from practical constraints such as the lack of "a room of her own and five hundred a year' to the more insidious cultural belief that women's minds were not capable of abstract thought. ...women were denied formal education and the experience of public life and were confined within a domestic circle, whether married or not. ...(5)

Indeed, Dorothy's *Journals* undoubtedly reveal her daily life as divided between her artistic endeavour and her endless, domestic responsibilities. As Homans points out, "she was happy to let her brother's extensive family occupy her time and care." (5,6)

Still placing Dorothy's plight of being a woman writer within the prevalent ideology of assigned, gender roles, Homans reminds as of the fact that William was "burdened by the greatness of Milton's poetry" (8) and that "the women poets are burdened by the masculinity of both." Thus, "masculine bias manifests itself as much in structures of thought and of language as in overt discussions of gender roles." It could be said that social prejudice against women poets may have led Dorothy to repeatedly renounce the ambition of becoming a poet, perhaps in order not to compete with her beloved brother, as Homans points out, (43) or as a sort of self-defense mechanism. In fact, the domestic news and family details she is keen on including in her *Journals*, together with her style of mingling imaginative passages with domestic ones, "is part of her

> "threatened by public, or masculine, authorship." (6)

Indeed, Dorothy Wordsworth spares no effort to distance herself from the task of author. In another letter to Lady Beaumont, she writes, "I have no command of language, no power of expressing my ideas, and no one was ever more inapt at molding words into regular metre." Indeed, as Damrosch points out, she did not think of herself as a writer, and did not aspire to publication. Moreover, she often stated that she was simply writing to give her brother pleasure and that she detested the idea of "setting myself up as an Author." (*Dorothy Wordsworth* 1) And it would seem that Dorothy fulfilled her wish as Damrosch reminds us that

> it was not until the end of the nineteenth century that her poems were collected and published, and for a long time the journals were treated as subordinate documents, read chiefly for information about Colerdige and William, and the circumstances of the poems he wrote between 1798 and 1802. (1,2)

Thus, Dorothy seems to be promulgating the social pressures, or the predominant ideological prejudices against women writers and, especially women poets, thus embracing and working within those constraints. In her illuminating study entitled *Women Writers and Poetic Identity*, Margaret Homans analyzes these pressures with great insight. She speaks of

> the pressures to conform to certain patterns of ideal womanhood, none of which included the possibility of a poet's vocation. It was considered scandalous in the early nineteenth century for a

It could be argued that Dorothy Wordsworth's constant rejection of authorship could be viewed as a reluctance to exercise authority over text. Linking Dorothy's protestations that she is not a poet to Foucault's notion of the death of the author, Jill Angelino writes:

> Dorothy's rejection of Authorship both embodies and problematizes post structuralist realizations that, ultimately, the Author's claim to control over the text and its reception is false. On the one hand, she [Dorothy] seems to prefigure the Derridean notion that 'there is nothing outside the text', including the subjectivity of the author, which is, itself, a fiction, and therefore, negligible. Thus, when Dorothy downplays her subjecthood within the Grasmere community, we can elide her stance with the post structuralist realization 'I have no subjectivity, I am merely a product of multiple discourses which penetrate and circulate within my environment.' (*Writing Against, Writing Through* 8)

Dorothy's utterances concerning her refusal to publish her work reveal her fear of going public, an act that might jeopardize her as a woman. Angelino quotes an 1805 letter by Dorothy to Lady Beaumont, in which she comments on a young poetess stating that

> Her productions are not printed and published. ...Should this be done, farewell all purity of heart, all solitary communion with her own thoughts for her own independent delight. She will never do good more." Thus, according to Angelino, a poetess's sense of subjectivity would be

In this context, Jill Angelino reminds us that

> Traditionally, female Romantic texts, with their unique style and concerns, have been assessed as inferior to other contemporary, male authored literature, and relegated to the margins of academic study. ... However, recent discussions of Masculine versus Feminine Romanticism urge us not to read women writers such as Dorothy Wordsworth in relation to masculinist norms, which render women's texts mere representations of a crippling self-abnegation in service to or dependence on others. (*Writing Against, Writing Through* 2)

Regardless of this controversial issue of whether women writers' work lacked or embodied the sublime, there can be no doubt that women writers of the Romantic period made their mark through the Cult of Sensibility which "anticipates the more masculine-oriented high point of Romanticism in many respects." As Fay points out,

> Women were influential as producers and consumers of this literature, and in the 1780s and 1790s the poetry and novels of Anna Seward, Hanna More, Helen Maria Williams, Mary Robinson, Elizabeth Inchbald, and Charlotte Smith appeared, all based on aspects of sensibility. (7)

Stressing the fact that women's literature of sensibility paved the ground for High male Romanticism, Fay asserts that "it ...provided imaginative ground for the High Romantics, especially Coleridge, Wordsworth, Shelley, and Keats, because it used sympathy to direct subjective experience outward to an appreciation of natural objects."

> we speak of an artist with romantic qualities, we usually mean he is very like Byron, ... Whenever women writers anticipated the movement that would become Romanticism [whether through their contribution to the cult of sensibility as in Charlotte Smith's poetry, their foregrounding of the domestic, as in Mary Robinson's work or their foreshadowing Wordsworth's naturalness of poetic language, as in Joanna Baillie's work], or reflected back on it after its height, they have until now been said not to be Romantic purely by date. (*A Feminist Introduction to Romanticism* 9,10)

In addition, Fay accounts for the notion concerning women poets' incapability of the sublime, which Fay defines as "an emotionally transcendent and mystical experience associated with the highest levels of artistic and visionary consciousness", (7) in view of a masculine Western culture which regards the sublime as "a mark of the highest artistic achievement". As "male Romantics take the sublime as proof of their visionary gift",

> women often refrained from trying their hand at the sublime, ...it was also usual for a woman writer claiming to have experienced the sublime to be mocked by her male contemporaries, another reason why women are not represented in the High Romantic canon. Women were held to be biologically unfit for the sublime even when some did practice it, because men writers continued to portray women as incapable of real thought or imagination, and particularly incapable of vision. (14)

> By the 1790s in Great Britain there were many more women than men novelists and the theater was actually dominated by women, ...In the arena of poetry,..., the place of women was likewise, at least for a time, predominant, and it is here that the distortions of our received history are most glaring. Its chronology has been written wholly, and arbitrarily, along a masculine gender line." (*The I Altered* 278, 279)

Indeed, in this arena of women poets Curran mentions Anna Barbauld, Hannah More, Anna Seward, Charlotte Smith, Helen Maria Williams, Mary Robinson, Joanna Baillie, Mary Betham and Margaret Hodson, several of whom "published far into the Victorian period and ...more productively and influentially than any male Romantic contemporary, with the exception of Leigh Hunt." (280) Thus, Curran urges us to expand the horizon of our chronology of Romanticism well beyond Shelley's death in 1823.

In line with Foucault's argument that the author is merely an ideological construct is Elizabeth Fay's assertion that the canonization of male Romantic poets like Wordsworth, Coleridge, Shelley, Keats and Byron has played an important role in driving the poetry of contemporary women poets to the periphery. Fay argues that

> Because we have valorized these particular writers [male high Romantics], the literary traits they share, and their political activism, many women writing at the same time as these men, or writing before 1798, have not until now even been thought of as part of the Romantic period. ... [Thus] when

response to women's writing." (*Women Poets: 1780-1830* 178) She elaborates:

> In an increasingly open marketplace, male poets constructed an ideology of 'self-possession'; they frequently represented their male figures, and by implication themselves, as solitary and self-sufficient. They used images of conquest (mountain climbing, for example) that constituted them as masters of, rather than mastered by, the domestic affections that were thought to dominate women's poems.... In contrast, Romantic poems placed women as muses, who functioned simultaneously as inspiration and as entities only as something that flows out from the male source. Dorothy Wordsworth's role in *The Prelude* was to foster William's 'intercourse' with his poetic self. In this masculine tradition, women were located as passive, quasi-natural objects, like Wordsworth's Lucy in "A Slumber did my Spirit Seal', who is absorbed into 'earth's diurnal course' and against whom Wordsworth's speaker can assert his difference as an active speaking subject.

In fact, though the realm of the sublime was regarded as a primarily masculine domain, in the Romantic period "more women were writing poetry than ever before, and their poems often aggressively engaged the same tropes of nature and terror popular with male writers." (*Women Poets and the Romantic Sublime* 2) In this context, Stuart Curran's appraisal of the growing number of women writers in the Romantic period reminds us that

Margaret Homans views the marginalization of women poets in the context of the patriarchal, Judaeo- Christian tradition. She reminds us of the traditional identification of woman with sin and of the Biblical misogyny "so deeply ingrained in culture" and "so beautifully expressed." (29) Even in Milton's *Paradise Lost*, Eve appears inferior to Adam and Adam's language is God's own verbal powers. Thus, "Adam participates in the invention of language but Eve only repeats something she has been told [not to eat from the forbidden tree] and that she perhaps does not fully believe." (31)

Related to the marginalization of women poets in the Romantic Age is the prejudiced view that women were not capable of the sublime. For language was related to male centrism and a powerful selfhood such as William's seemed to be a prerequisite of great poetry, and therein lies the paradox of Dorothy's exerting her utmost effort to efface her selfhood and claim that she is slightly "more than half a poet." Equating self with language, Margaret Homans rightly points out that

> In Romantic poetry, within the community of the Logos, the powerful self is inexctricable from the use of efficacious language, since the powerful self is so often the poet, or a poet. He constructs the strong self from his own strong language. (33)

There is no doubt that an examination of Wordsworth's *Prelude*, Shelley's *Alastor* and other prominent Romantic works reveals extreme male centrism, where the female is placed in second place. She is a mere reflection of the poet's ego. Interestingly, Amanda Gilroy sees this as "a defensive

writings, to privilege those writings. Thus, by focusing on the notion of author, Foucault is able to raise the more general questions of what conditions and interests allow one writer to be regarded an "author" and another writer not." In a statement that could retrospectively reflect on the marginalization of women Romantic poets during the past two centuries, Foucault argues that "there are a certain number of discourses that are endowed with the author function, while others are deprived of it. ... The author function is ... characteristic of the mode of existence, circulation, and functioning of certain discourses within a society." (267) Moreover, it is relevant to keep in mind Foucault's statement that the notion of "author" is a construct. He states that

> This author function...does not develop spontaneously as the attribution of a discourse to an individual. It is rather, the result of a complex operation which constructs a certain rational being that we call "author". Critics doubtless try to give this intelligible being a realistic status, by discerning in the individual, a "deep" motive, a "creative" power, or a "design", the milieu in which writing originates. Nevertheless, these aspects of an individual which we designate as making him an "author" are only a projection, in more or less psychologizing terms, of the operations that we force texts to undergo, the connections that we make, the traits that we establish as pertinent, the continuities that we recognize, or the exclusions that we practice.(269)

> she thus subverted the development of her literary talents by nurturing his. Other scholars have looked at her writing as an exercise in the 'rhetoric of feeling' in which her writing actively asserts her own identity in defiance of Williams's portrayal of her. (*More Than Half A Poet* 307)

This study attempts at proving that Dorothy may constantly seem to devalue her authorship of her work and submerge her selfhood. She may refuse to compromise her role as guardian of the domestic hearth by deciding not to venture into the public sphere, thus apparently succumbing to her assigned role as a woman. However, a careful reading of her *Floating Island* in which the loosened, fragmented island serves as a projection of Dorothy's fragmented self, raises an important question. One wonders whether her totally displaced and submerged self, which performs the function of "fertilizing new ground", successfully and disconcertingly recentralizes itself in the creative imagination of her "dear William" even after her death. For it is no secret that William acknowledged that he got perpetual inspiration for his great poems through her fragmented notes and journals which he, the "master" or the official "poet" and "author" branded with his own aggrandized and obsessive selfhood; his poetic mind.

If one were to turn to Michel Foucault's observation that the notion of "author" is "socially determined" (*Contemporary Literary Criticism* 263), one would certainly understand the social pressures exercised on women writers. These may have caused Dorothy to dread the title of "author" or "poet". For Foucault the "notion of author, unlike the notion of writer, is used to *authorize* certain

herself in her brother's imagination, and in the consciousness of subsequent generations.

Dorothy Wordsworth (1771-1855) is undoubtedly a significant literary figure who, though always studied in conjunction with her brother, William, certainly deserves further examination, not just as a marginalized figure, overshadowed by his excellence, but as a poet in her own right. As numerous studies have focused on her *Journals*, especially The *Grasmere Journals*, this study attempts to grasp her achievement as a Romantic poet, taking as an example her short but revelatory poem entitled *Floating Island at Hawkshead: An Incident in the Schemes of Nature*. On reading this poem, composed in 1820, and included in a late edition of Williams's poems, one has to deal with issues like the marginalization of women Romantic poets, Dorothy's rejection of authorship and her peculiar notion of selfhood in relation to nature, which distinguishes her from her soul-mate, or the male "other".

What makes the study of Dorothy's work perplexing is the polarity in the critical evaluation of her achievement. As Patricia Comitini points out,

> Whether characterizing her as a domestic subject, novice writer or helpmate, scholarship has focused primarily on her failure to realize herself, develop her talent, or establish her own home. ... Dorothy Wordsworth has also been used as an example of an early suffocated unconscious who, either could not- due to social sanctions- or would not- due to psychological sanctions- compete with her brother William in the public sphere of literary discourse;



Recentralizing the Self: Dorothy Wordsworty's *Floating Island*

Dr. Iman Farouk El Bakary (*)

Abstract

This paper attempts to examine Dorothy Wordsworth's *Floating Island* (1820) within the context of the marginalization of women Romantic writers. This study refers to Foucault's essay entitled "What is an Author?" and feminist reappraisals of women poets of the Romantic School in dealing with the peripheral position of poets such as Dorothy Wordsworth. Indeed, Dorothy, who is more often remembered for her *Journals*, which deeply inspired the canonical work of her brother, William, exerts an enormous effort to present herself as no more than her community would allow her to be. In this paper, female Romantic selfhood is examined in view of Dorothy's image of herself as "writer", rather than "author". Moreover, this study deals with her ambivalent relation to nature, and her dissatisfaction with her suffocating, domestic role, which are evident in her prose and verse. A textual analysis of her short but revelatory poem, *Floating Island* makes one wonder whether Dorothy, though seemingly content with her role, consciously or unconsciously strives to recentralize

(*) Lecturer at the Dept. of English, Faculty of Arts, Ain Shams University

ملخص

"مراجعة خطاب حكاية الجنيات في قصيدة القبّعة الحمراء" للشاعرة (كارول آن دَفِي)

د. جمال محمد عبد الرؤوف الجزيري (*)

يتناول هذا البحث مراجعة الشاعرة البريطانية المعاصرة (كارول آن دَفِي) للخطاب الخيالي / الأدبي والنقدي الدائر حول "حكاية الجدة" بما لها من صيغ عديدة في الخيال الغربي وما أصاب هذه الحكاية الشعبية من جمود وتحجيم عندما تم تدوينها في صيغة قصة أدبية لأول مرة على يد (شارل بيرو) في فرنسا في نهاية القرن السابع عشر ثم على أيدي (الأخوين جريم) في ألمانيا في بداية العقد الثاني من القرن التاسع عشر. وأعادت دفي كتابة هذه الحكاية من منظورها الخاص في نهاية القرن العشرين، ولم تكن قصيدتها "القبّعة الحمراء" مجرد إعادة صياغة، بل نجدها تعقد حوارا مع الروايات المختلفة لهذه الحكاية ومع الصياغات الأدبية الباكرة لها، حيث يتخذ الحوار شكل السخرية أحيانا، وأحيانا نجده يتكئ على بنية المفارقة، ونجده في أحيان أخرى يلجأ إلى النقض التام لما جرى من تحجيم لقدرات المرأة وإمكاناتها، خاصة بالنسبة (لبيرو) و(الأخوين جريم) الذين اختزلوا بطلة الحكاية في شخصية فتاة ساذجة عديمة القدرات أو الكفاءات عليها أن تخضع خضوعا تاما لصورة المرأة كما وضعها المجتمع الذكوري في القرن السابع عشر أو القرن التاسع عشر. وتنقل (دفي) سياق الحكاية إلى القرن العشرين لتصور لنا فتاة أو شابة واعية تماما بما تفعله، وتدرى إمكاناتها وقدراتها، وتدرك ما تحتاجه والصورة التي ينبغي أن تكون عليها، لتكتشف في النهاية أن الرجل والمؤسسة الأدبية على السواء همشا دور المرأة وهضما حقها في التواجد على الساحة الأدبية. ولا تقدم لنا (دفي) ذلك من منظور نسوي ضيق، بل تفتح المجال أمام نصها ليلتحم مع تقنيات ما بعد النسوية وما بعد الحداثة من خلال المنظورين المتداخلين للفتاة بطلة هذه القصيدة السردية والراوية التي تروي القصة بعد انتهاء الحدث، أي أنها تقدم لنا الشخصية أثناء الحدث والرواية بعد انتهاء الحدث، وفي أثناء كل ذلك تتلاعب بمدلولات الحكاية الشعبية ذاتها والتطورات اللاحقة لها في المؤسسة الأدبية لتقدم لنا نصا ثريا استوجب دراسة تفصيلية مستقلة .

(*) قسم اللغة الإنجليزية، كلية التربية بالسويس، جامعة قناة السويس

---. *Speaking Out: Storytelling and Creative Drama for Children.* London and New York: Routledge, 2004.

---. "The Struggle for the Grimms' Throne: The Legacy of the Grimms' Tales in FRG and GDR Since 1945". *The Reception of Grimms' Fairy Tales: Responses, Reactions, Revisions.* Ed. Donald Haase. Michigan: Wayne State University Press, 1993, 167-206.

---, ed. *The Trials and Tribulations of Little Red Riding Hood.* 2nd ed. London and New York: Routledge, 1993.

Zornado, Joseph L. *Inventing the Child: Culture, Ideology, and the Story of Childhood.* New York and London: Routledge, 2001.

Utsumi, Akira. "Stylistic and contextual effects in irony processing". *Proceedings of the 26th Annual Meeting of the Cognitive Science Society* (CogSci2004), 2004, 1369-1374, 25 January 2006. http://www.utm.se.uec.ac.jp/~utsumi/paper/cogsci2004-utsumi.pdf

Vauthier, Simone. ""Little Red Riding Hood Rides Again: A Reading of David Arnason's 'Girl and Wolf". *Narrative Turns and Minor Genres in Postmodernism.* Ed. Theo D'Haen and Hans Bertens. Amsterdam: Rodopi, 1995, 133-156

Wainwright, Jeffrey. "'Female metamorphoses': Carol Ann Duffy's Ovid". *The Poetry of Carol Ann Duffy: 'Choosing tough words'.* Ed. Angelica Michelis and Antony Rowland. Manchester: Manchester University Press, 2003. 47-55.

Wiener, Philip P., ed. *The Dictionary of the History of Ideas: Studies of Selected Pivotal Ideas.* Vol. 2. New York: Charles Scribner's Sons, 1973-74. 27 January 2006. http://etext.virginia.edu/DicHist/dict.html

Yaari, Monique. "Ironies of Modern/Postmodern Art: Duchamp, Magritte, Adami". *The Turn of the Century: Modernism and Modernity in Literature and the Arts.* Ed. Christian Berg, Frank Durieux, and Geert Lernout. Berlin and New York: Walter de Gruyter, 1995, 537-552.

Zipes, Jack David. *Creative Storytelling: Building Community, Changing Lives.* New York and London: Routledge, 1995.

---. "Recent Trends in the Contemporary American Fairy Tale". *Functions of the Fantastic: Selected Essays from the Thirteenth International Conference on the Fantastic in the Arts.* Westport [USA]: Greenwood Press, 1995, 1-18

Martin, Ann. *Red Riding Hood and the Wolf in Bed: Modernism's Fairy Tales*. Toronto: University of Toronto Press, 2006.

Muecke, D. C. *Irony and the Ironic*. The Critical Idiom series. London: Methuen, 1986.

Rees-Jones, Deryn. *Carol Ann Duffy*. Plymouth: Northcote House Publishers Ltd, 1999.

Rowland, Antony. "Love and Masculinity in the Poetry of Carol Ann Duffy". *The Poetry of Carol Ann Duffy: 'Choosing tough words'*. Ed. Angelica Michelis and Antony Rowland. Manchester: Manchester University Press, 2003, 56-76.

Rowley, Sue. "'There once lived ...': Craft and Narrative Traditions". *Craft and Contemporary Theory*. Ed. Sue Rowley. NSW [Australia]: Allen & Unwin, 1997, 76-84.

Said, Edward W. *Beginnings: Intention and Method*. London: Granta Books, 1997.

Tatar, Maria. *The Hard Facts of Grimms' Fairy Tales*. 2nd ed. Princeton: Princeton University Press, 2003.

---. *Off with Their Heads: Fairy Tales and the Culture of Childhood*. New Jersey and West Sussex: Princeton University Press, 1992.

Thomas, Jane. "'The chant of magic words repeatedly': Gender as Linguistic Act in the Poetry of Carol Ann Duffy". *The Poetry of Carol Ann Duffy: 'Choosing tough words'*. Ed. Angelica Michelis and Antony Rowland. Manchester: Manchester University Press, 2003, 121-142.

Urban Dictionary. http://www.urbandictionary.com/

Smyth and Jo Croft. Amsterdam and New York: Rodopi, 2006. 121-140.

Huk, Romana. "Poetic Subject and Voice as Sites of Struggle: Toward a 'Postrevisionist' Reading of Stevie Smith's Fairy-tale Poems". *Dwelling in Possibility: Women Poets and Critics on Poetry.* Ed. Yopie Prins and Maeera Shreiber. New York: Cornell University Press, 1997, 147-165.

Hutcheon, Linda. "Introduction: 'There will always be parody and irony'". *Texte* [University of Toronto, Canada] 35/36 [Ironie/parodie 1: réflexions théoriques] (2004): 7-10. 12 February 2006. http://www.chass.utoronto.ca/french/litera/Revue_Texte/texte35.html

Jurich, Marilyn. *Scheherazade's Sisters: Trickster Heroines and Their Stories in World Literature.* Westport [USA]: Greenwood Press, 1998.

Kelly, Tessa. "Fairy Tales and Feminism". *Encyclopedia of Feminist Theories.* Ed. Lorraine Code. New York and London: Routledge, 2000, 191

Kotthoff, Helga, "Irony, Quotation, and Other Forms of Staged Intertextuality: Double or Contrastive Perspectivation in Conversation". *InList: Interaction and Linguistic Structures* 5 (July 1998): 1-25.3 February 2006. http://www.uni-potsdam.de/u/inlist/papers/byissue/index.htm

Livnat, Zohar. "On verbal irony and types of echoing. *UCL Working Papers in Linguistics* 15 (2003): 71-81. 6 February 2006. http://www.phon.ucl.ac.uk/home/PUB/WPL/03papers/livnat.pdf

Dundes, Alan. "Interpreting Little Red Riding Hood Psychoanalytically". *The Brothers Grimm and Folktale*. 1998. Ed. James McGlathery, Larry W. Danielson, Ruth E. Lorbe, and Selima K. Richardson. Illinois: University of Illinois Press, 1991. 16-51.

Elliott, R. K., and Paul Crowther. *Aesthetics: Imagination and the Unity of Experience*. Ashgate Publishing, 2006.

Farrell, Grace. "Afterword". *Fettered for Life, or, Lord and Master*. By Lillie Devereux Blake. New York: The Feminist Press [The City University of New York], 1996. 381-427.

Garard, Charles. *Point of View in Fiction and Film*. New York: Peter Lang Publishing, Inc. 1991.

Geisler, Harlynne. *Storytelling Professionally: The Nuts and Bolts of a Working Performer*. Inglewood [Colorado]: Libraries Unlimited, 1997.

Goldenstein, Jean-Pierre. *Entrées en literature*. Paris: Hachette F. L.E, 1990.

Griswold, Jerome. *The Meanings of 'Beauty and the Beast': A Handbook*. Toronto: Broadview Press, 2004.

Horner, Avril. "'Small Female Skull': Patriarchy and Philosophy in the Poetry of Carol Ann Duffy". *The Poetry of Carol Ann Duffy: 'Choosing tough words'*. Ed. Angelica Michelis and Antony Rowland. Manchester: Manchester University Press, 2003. 99-120.

Huges-Edwards, Mari. "'The house [...] has cancer': Representations of Domestic Space in the Poetry of Carol Ann Duffy". *Our House: The Representation of Domestic Space in Modern Culture*. Ed. Gerry

Cranny-Francis, Anne. *Engendered Fiction: Analysing Gender in the Production and Reception of Texts.* Australia: New South Wales University Press, 1992.

Crowther, Catherine, Jane Haynes, and Kathleen Newton. "Myth and Fairy Tales: The Psychological Use of Fairy Tales". *Contemporary Jungian Analysis: Post-Jungian Perspectives from the Society of Analytical Psychology.* Ed. Ian Alister and Christopher Hawke. London and New York: Routledge, 1998, 211-228.

Dalton, Elizabeth,ed. *Grimm's Fairy Tales.* Barnes & Noble Classics. New York: Fine Creative Media, Inc., 2003.

Derrida, Jacques. *Acts of Literature.* Ed. Derek Attridge. New York and London: Routledge, 1992.

D'Haen, Theo and Hans Bertens, eds. *Liminal Postmodernisms: The Postmodern, the (Post-)Colonial and the (Post-)Feminist.* Amsterdam: Rodopi, 1994.

Douglas, Mary. *Thought Styles: Critical Essays on Good Taste.* 1996. London, California and New Delhi: SAGE Publications, 2000.

Dowson, Jane. "'Older Sisters are Very Sobering Things': Contemporary Women Poets and the Female Affiliation Complex." *Feminist Review* 62 (Summer 1999): 6-20.

Dowson, Jane and Alice Entwistle. *A History of Twentieth-century British Women's Poetry.* Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

Duffy, Carol Ann. "Interview with Andrew McAllister." *Bete Noire* 6 (Winter 1988): 69-77.

---. "Interview with Carol Ann Duffy " *Options* (June1990)· 61

Berger, Arthur Asa. *50 Ways to Understand Communication: A Guided Tour to Key Ideas and Theorists in Communication, Media, and Culture*. Maryland [USA]: Rowman & Littlefield Publishers, 2006.

Bergez, Daniel. *L'explication de texte littéraire*. Paris: Bordas, 1989.

Broom, Sarah. *Contemporary British and Irish Poetry*. Hampshire and New York: Palgrave Macmillan, 2006.

Broussard, Cary Jehl, and Anita Bell. *From Cinderella to CEO: How to Master the 10 Lessons of Fairy'Tales to Transform Your Work Life*. New Jersey: John Wiley & Sons, 2005.

Brown, Janice. "*Shinshū otagi sōshi*: Fairytales as Subversion in the Writings of Ōba Minako". *East Asian Cultural and Historical Perspectives: Histories and Society, Culture and Literatures*. Ed. Sleven Tötösy de Zepetnek and Jennifer W. Jay. Alberta [Canada]: Research Institute for Comparative Literature and Cross-cultural Studies [University of Alberta], 1997. 201-209.

Chatman, Seymour. *Reading Narrative Fiction*. New York: Macmillan Publishing Co., 1993.

Clark, Kevin. "Poetry Modernism and the Occeanic Divide". *Georgia Review* (Summer 2005): 403-409.

Copeland, David. "The Innocent Children of *Nightwood* and Hayford Hall". *Hayford Hall: Hangovers, Erotics, and Modernist Aesthetics*. Ed. Elizabeth Podnieks and Sandra Chait. Illinois: Southern Illinois University, 2005, 116-132.

Bibliography

Primary Sources

Delacrue, Paul. "The Story of Grandmother". *Creative Storytelling: Building Community, Changing Lives.* By Jack Zipes. New York and London: Routledge, 1995, 26-27 .

Duffy, Carol Ann. *The World's Wife*. London: Picador [Macmillan Publishers Ltd], 1999.

Grimm, Jacob, and Wilhelm Grimm. "Little Red Riding Hood". *Grimms' Fairy Tales*. London: Collector's Library [CRW Publishing Limited, 2004. 144-149.

Perrault, Charles. "Little Red Riding Hood". *The Trials and Tribulations of Little Red Riding Hood.* Ed. Jack David Zipes. London and New York: Routledge, 1993, 91-93.

Windling, Terri. "The Path of Needles or Pins: Little Red Riding Hood". 20 November 2005. http://www.endicott-studio.com/rdrm/rrPathNeedles.html

Secondary Sources

Angelet, C., and Herman, J., "Narratologie" *Méthodes du texte: Introduction aux études littéraires*. Ed. Maurice Delcroix and Fernand Hallyn. Paris: Duculot, 1990. 168-201.

Andringa, Els. "Effects of 'narrative distance' on readers' emotional involvement and response". *Poetics* 23(1996): 431-52.

Beckett, Sandra Lee. *Recycling Red Riding Hood.* New York and London: Routledge, 2002.

Brothers Grimm retold the tale, they appropriated it and subjected it to their patriarchal view. Thus, Duffy's retelling can be viewed as a restoration of the part women have to play in retelling the tale of a fellow female character. In addition, she has given voice to the girl herself to recount her own life. This can symbolically stand for the girl's discovery of the long silenced voices of female writers.

strangers will not only endanger herself and lose everything but also will endanger the life of others. As for Brothers Grimm, they bring a huntsman/male guardian/policeman/man of religion to resurrect the devoured grandmother and the girl because they are good and are to be saved to highlight another moral: good women will always find a male guardian to get them out of their troubles. On the other hand, Duffy presents the figure of the grandmother as an example of silenced generations of women writers. It is Little Red Cap who discovers the bones of her grandmother inside the belly of the wolf when she takes an action against him to restore her original poetic voice. It is a mere accident that she comes to know how the male poet's talent has been built upon the silencing of earlier women writers and distancing them away from the literary institution. However, Duffy presents the act of killing the wolf in the past tense, not in the present tense which represents the perspective of the adult and mature narrator and Duffy herself behind her. This suggests that Duffy criticizes meeting violence with violence or dispatching the male voice altogether from the literary institution. It appears that she ironically provides the attitude of some feminists who believe in literary gynocracy.

As for the character, or rather gender, of the narrator, folklore versions do not privilege men over women. These versions are narrated by either sex according to the situation and the setting of delivery or narration. When Perrault and

narrator regarding the true and original sense of poetry and the implicit relationship between the generations of women writers.

Nature is not invested in the folklore versions of the tale. Instead of the interior of the woods, the reader, or rather listener, is provided with the tools of the sewing industry – the pins and the needles – either of which the girl entertains herself with collecting on her way to the grandmother's house. Oral versions employ only a cat, a bird, or both to warn the girl that she is devouring her grandmother. As for Perrault and the Grimms, they use flowers, nuts, and the like to portray the girl's moving away from their moral path. On the other hand, Duffy uses imagery of nature to symbolize the development of Little Red Cap's awareness in relation to the natural world that surrounds her in the woods. This is clearly manifest, for example, in her developing view of birds. At first, she does not question the wolf's devouring of the "white dove" although she regards it as a symbol of her own peacefulness. Then, she discovers that "birds are the uttered thought of trees".

The figure of the grandmother features in all versions of the tale. In the folklore versions, she should be devoured, in part, by the girl herself who wants to replace her and initiate herself into her sewing career. In Perrault's version, the grandmother is actually devoured by the wolf along with the girl to serve the moral of the tale: any girl who speaks to

"findings" of this awareness. Here Duffy celebrates the character's coming into her own poetic voice and her finally acquired awareness of the position of women in the literary institution.

As for the employment of grammatical tense, folktale versions use the customary folklore device of the past tense. However, the folktale "once upon a time" does not signify the pastness of the action, but the start of the act of narration. It serves a function similar to that of historical fiction or film where the events of the past are mere tools to reflect the present. That is why folklore versions of the tale differ from one another: each time the tale is told, it is modified to suit the conditions of its changing audience. On the other hand, Perrault and the Grimms have fossilized the action through their manipulation of the past tense. They present the action as a finished commodity which should be consumed to get their morals. As for Duffy, she employs both past and present tenses. The past tense in the poem does not present a finished product. It is only a narrative method that provides the reader with the perspective of the young character and the actions of the wolf: both perspectives should not be taken unquestionably because they are only part of an apprenticeship journey where everything is only provisional and tentative. On the other hand, Duffy uses the present tense with reference to the adult narrator after the passage of the ten years of apprenticeship. This tense reveals the discoveries of this

such a way that the girl can be a replica of her mother or grandmother and conform to the script (of feminine roles) set by patriarchal society for the image of women or even young girls. As for Duffy, it is the protagonist who wants to initiate herself into poetry and the literary institution. She begins with an idealistic, idiosyncratic, or romantic view of poetry. But the ten years she spends in the woods enable her to develop her own individual brand of poetry.

The folklore versions of the tale avoid moralizing altogether. They only recount what happens without any attempt at commentary or inserting value-laden expressions into the fabric of the tale. They celebrate girls' coming into age. But Perrault and the Grimms either comment on the actions or inserted their own value judgments in the mouths of the mother or grandmother. Perrault also adds a supplement to the tale to highlight his moral lesson. As for Duffy, she does not comment on what takes place in the narrative. But her skilful employment of narration provides the reader with two perspectives: that of the character and that of the adult narrator after the end of the action. The contrasts between these two perspectives provide the reader with implicit judgments and evaluations. Both Perrault and the Grimms celebrate their own views on women and their roles in society. On the other hand, as "Little Red Cap" is mainly a narrative of apprenticeship, the character herself reveals her own awareness of the changing conditions she experiences, and consequently provides the reader with the

resourcefulness. Duffy subverts the lack of agency in the versions of Perrault and the Grimms and restores such agency to Little Red Cap in her own version of the tale. However, this agency is not delayed to the last moment as in the folklore versions. Little Red Cap possesses her own agency and resourcefulness from the very beginning of the poem. It is she who comes to the edge of the woods to meet the wolf. She also manipulates her own body and sexy resources to catch the attention of the wolf and make him initiate her into the path of poetry. However, Duffy suggests that living in the shadow of the male poet eradicates all traces of agency. In his lair, Little Red Cap is symbolically hypnotized, as she accepts the actions of the wolf unquestionably and does not take any action against the devouring of her symbol of peace for example. She can only practice her own agency when the wolf is asleep. In this case, she devours and digests the library of the wolf. However, she has to spend ten years in the lair of the wolf to discover that he has devoured her own individuality and original poetic talent. As a result, she recalls her agency and inner resourcefulness and puts an end to his life.

The oral versions of the tale initiate the protagonist into the path of pins or the path of duty in order to prepare her for a sewing career. She symbolically eats the flesh and drinks the blood of her grandmother so that she can replace her and allow for the succession of generations. On the other hand, Perrault and the Grimms structure their tales in

connotations of red. She skillfully uses the white colour twice in the poem. First, she holds a contrast between the violence of the red colour and the peacefulness of the "white dove". However, the wolf does not recognize this peacefulness and devours this dove. Later on in the poem, the narrator associates the white colour with her grandmother's bones that she discovers inside the belly of the wolf. Although white is a colour of peace, it is manipulated here to show how the wolf has devoured so many white symbols.

Duffy builds upon the protagonist's lack of fear in face of the wolf, a lack which is presented in the versions of Perrault and the Grimms as a sign of credulity and naivety. She portrays lack of fear as an integral part of the character of Little Red Cap. As a revolting adolescent at the beginning of the poem, she realizes the wildness of the wolf and the woods and she recognizes an echo of this wildness in herself. She wants to "consummate" her talent. As the wolf is the one who is able to consummate it, he is not seen as a source of fear, but of love and poetry. In addition, when she resolves to dispatch this wolf, she already knows that he has no power because he is already dead in his own dead poetic language: he cannot raise fear in her, but only disgust and consequently violence.

The folklore versions of the tale assign the girl agency and resourcefulness in the form of guile and intelligence, while Perrault and the Grimms deprive her of any agency or

games at the same time. Both presuppose the innocence of the other and consequently stage themselves in such a way that each will catch the other and will be caught by the other simultaneously.

As for the issue of violence which the discourse of this tale raises, at the beginning of the poem both Little Red Cap and the wolf seem peaceful. But later on, the wolf starts violence when he devours the "white dove", an act which the narrator recounts unquestionably. This shows how her infatuation with him or his talent prevents her from seeing the reality she lives in with the wolf. At the end of the poem, it is the narrator who resorts to violence. When she discovers that she has been deluded for ten years and that she will have no real or original talent in the shadow of this male poet, she takes an axe and kills him.

As far as the motif of the red cloak or cap is concerned, this motif is completely absent from the folklore versions of the tale. It was manipulated for the first time by Perrault and then by the Grimms perhaps to compensate for the erotic dimension of the tale which they eliminated altogether. Duffy employs the associations of this motif in her poem. She changes the red cloak to a red blazer whose snagged scraps convey the first act of lovemaking between the narrator and the wolf. She also manipulates the red colour at the very beginning of the poem with reference to the wolf to suggest his latent violence and sexual desires. But Duffy widens her employment of colours to counterbalance the

postmodernism which favours parody and irony to highlight dialogism and subvert patriarchal notions of femininity and women's literature. Although she retains some of the motifs of both folklore and literary versions, she subjects these motifs to her own aesthetic view in the poem. She plays with the more spacious liberality of the folklore versions where the girl has her own agency and resourcefulness. But she twists this agency to highlight Little Red Cap's initiation into the world of poetry. Duffy also foregrounds the erotic aspect of the folklore versions, but she uses them as a tool that the speaker manipulates to "lure" the wolf so that she can have direct access to the source of poetic talent.

Duffy reverses the slyness of the wolf in the versions of Perrault and Brothers Grimm where he is the only sly, crafty and wicked character. In her poem, the speaker initially stages herself as sly and crafty and uses her feminine and sexy qualities as a bait that the wolf will surely devour so that she can enter the world of this male poet and become an apprentice there. However, the girl is originally sly in the folklore versions where she uses her guile to escape from the wolf who wants to devour or violate her. On the other hand, the wolf is portrayed at the beginning of the poem as the "good" character, although contextual evidence shows that he theatrically shows himself in this way in order to "lure" the girl who stands "at childhood's end". This suggests a dialectical relationship between the hunter and the game. Both Little Red Cap and the wolf are hunters and

suggests a genuine and original poetic voice that is alert to the dangers of repetition and monotony when writing poetry. Furthermore, she asserts that she comes out singing and "all alone", which implies that she is no longer in need of the help of a male poet to catalyze her talent. In addition, "all alone" may suggest that she cannot restore her grandmother back as in the version of Brothers Grimm. Her grandmother cannot be resurrected, but her "silenced" voice can be liberated. Here the "narrator does not look to her own fame, but sees her task as that of finding an individual poetic voice within a female tradition" (Horner 110).

Furthermore, this final line "leads distinctly female creativity into the next millennium but its direction is left open" (Dowson and Entwistle 195). In other words, the narrator highlights the individuality of female creativity. But she is also aware of the collective dimension of this creativity. However, she does not specify an action plan for achieving such collectivity. Leaving the door open suggests that each female poet can participate in the way she wishes.

Conclusion

In "Little Red Cap", Duffy establishes a dialogic relationship with the fairy-tale discourse surrounding "The Grandmother's Story" folklore tale and its literary retellings or rather adaptations at the hands of Perrault and Brothers Grimm. She retells this tale through the aesthetic of

The heavy presence of the subject pronoun "I" which refers to Little Red Cap, the only occurrence of the subject pronoun "he" which refers to the wolf and is correlated with sleep here, and the two occurrences of the object pronoun "him"/the wolf suggest the agency and individuality of the speaker and the inefficiency and reification of the wolf.

The final line of the poem shows the end of Little Red Cap's apprenticeship journey and her return to her initial starting-point "out of the forest". But there is no "childhood's end" because the experience she has gained out of this apprenticeship and the decade she has spent in the woods have turned her into an adult and experienced woman poet who does not need the false catalysis of a male talent. In this final line, the speaker returns to the present tense she has used in the penultimate stanza to convey her discoveries away from the guardianship of the male poet. Here she comes out of the forest with the "flowers" that Perrault and Brothers Grimm used as a sign of the girl's naivety and irresponsibility. But she uses the pronoun "my" with these flowers to show how they are the "fruit" of her long journey inside the woods. Thus they acquire a highly poetic dimension because she has originally entered the forest to satisfy her passion for learning (the art of poetry).

Moreover, Little Red Cap comes out "singing". The act of singing has been associated with poetry earlier in the poem when the speaker has discovered that the wolf/male poet "howls the same old song". The speaker's singing her

Moreover, that the wolf has digested the flesh and blood of the grandmother, but could not digest the bones may suggest the ineradicability of her talent which has been latent throughout these years because the wolf has made his own talent the only dominant. In addition, the whiteness of the bones recalls that of the dove earlier in the poem. This suggests purity and a deliberate attempt on the part of the male poet at not "consummating" the talent of the older generation of women writers.

> The wolf/poet/alpha male may have devoured her beloved grandmother, but now the young woman has destroyed him, and in so doing she has recognized the underivative source of her own words (Clark 406)

Filling the wolf's "old belly with stones" recalls the folklore versions of the tale and negates the agency of the huntsman in Brothers Grimm's version. It is the girl here who takes revenge and finishes the whole act alone. Moreover, "stones" acquire a new significance in the context of the poem. Little Red Cap has animated nature throughout the poem. Here she presents these stones as they are, that is, inanimate. Stuffing the wolf with stones symbolizes his ought-to-be death because his rigid language and reification are not in accord with nature and life: "if she stays with him her own talent will never find expression" (Horner 110).

wolf. It is he who is asleep, while everything around him is full of life and animation. Being deviant and anomalous in such universe order and harmony, the wolf has to be done with. Here the "axe" turns into a material weapon which will be the tool to highlight what the other two axes have revealed. The manipulation of the word "chop" which has been earlier used to show how the wolf has licked the chops of the "white dove" can be regarded as an act of retaliation. The word "scrotum" implies the castration of the wolf, whereas "throat" implies eradicating the false talent of this "symbol of masculine poetry who must be slain" (Wainwright 50).

Having silenced and castrated the wolf, Little Red Cap discovers the bones of her grandmother who is the "symbol of occluded women writers" (Rowland 72) inside his belly. These bones are described as "glistening" and "virgin white". The adjective "glistening" may suggest the brand-new talent of the grandmother which has been devoured by the male poet. This can be supported by the virginity of these bones.

> If the wolf represents the male literary tradition, then the grandmother's bones symbolise the silencing of past generations of women writers. The bones provide a symbolic resource for 'Little Red Cap' to start a new life – and write a new kind of poetry – on her own. (Broom 93)

young Little Red Cap represents during the ten years. He does not have personal or individual resources. He has only been recycling "the same old song" over years.

> The opposition between silence and language, which has structured the poem – with the wolf appropriating sound – is here resolved. The "silent railway line" and the stoppered mouth, the wolf's drawl and tedious howl, give way to her own use of language which is expressed metaphorically through references to birds and music (Horner 110)

Having provided this narrative "summary" which surveys the discoveries of the character, the narrator returns to manipulating the past tense to narrate the rest of the action. The repetition of "I took an axe" means the repetition of a certain action. The "axe" in the first two instances is symbolic. It is a means of understanding and discovery. It relates to the intellectual communion with nature or its "uttered thought". It is a tool which reveals how the "willow" "wept" and how the "salmon" "leapt". Both verbs are manipulated to show the sensitive and dynamic aspects of nature which make Little Red Cap realize that life is everywhere except in the wolf. When she "conquers this beast, she finds, as if for the first time, what a weeping willow tree or a jumping salmon are like if not mediated via dead language" (Dowson and Entwistle 195).

The rhyming of "wept", "leapt" and "slept" highlights the contrast, even the discrepancy, between nature and the

the jail of the wolf in order to reach an individual view of life and poetry away from the monotonous and tautological worldview of the wolf. This term, which is also a period of (self-)discovery, serves to subvert the innocent, or rather naïve, view of Little Red Cap of the relationship between male writers and the talents of women. Male writers' talents are largely established upon "stoppering" the mouths of women writers. The dead corpse may be the objective correlative of Little Red Cap herself whose real talent has been buried in the shadow of the wolf/male poet.

The shift from the past tense to the present in the closure of the poem highlights the newly acquired awareness on the part of the narrator and her movement to her present reality. She is now able to see life (with the wolf) anew. This wolf lives on violence and devouring (the talents of) women. The image of the bird recurs in the closure: birds are not items of food for the wolf to gratify his sensuous appetite; they represent intellectual communion with nature. Instead of allowing the wolf to devour the "white dove" unquestionably at the beginning of her life with him, she now realizes that birds have an intellectual value in themselves and cannot be reduced to mere commodities. She also comes to realize that the wolf and his language are the same throughout these ten years. He is ossified in the cage of his own reified poetic diction. This may show that he has no real talent; his talent depends on mere propaganda and blinding the eyes and ears of his audience whom the

The closure of the poem takes the form of two separate run-on stanzas. They are textually marked out, as they relate to the perspective of the ulterior narrator after the passage of ten years of her life with the wolf in the woods:

> But then I was young – and it took ten years
> in the woods to tell that a mushroom
> stoppers the mouth of a buried corpse, that birds
> are the uttered thought of trees, that a graying wolf
> howls the same old song at the moon, year in, year out,
> season after season, same rhyme, same reason. I took an axe
>
> to a willow to see how it wept. I took an axe to a salmon
> to see how it leapt. I took an axe to the wolf
> as he slept, one chop, scrotum to throat, and saw
> the glistening, virgin white of my grandmother's bones.
> I filled his old belly with stones. I stitched him up.
> Out of the forest I come with my flowers, singing, all alone. (*WW* 4)

The ulterior narrator comments on what has gone so far of the presentation of the self and the other. Being young differentiates between two stages of life and distances the adult narrator from even the perspective(s) of the young character. At the same time, the narrator highlights the long period of time that the character has to spend as a term in

books. Here she finds real freedom and life in both language and mind.

> In this encounter, she plays along with the game of seduction and loses her virginity ('scraps of red'). However, through this loss she gains not only sexual knowledge but also knowledge of what will happen to her poetic talent if she allows herself to become enmeshed in a relationship with a male writer – he will simply devour her 'white dove' of language. So she takes what she wants: in a poetic apprenticeship of ten years, she devours his books and finds a more sustaining excitement in the 'words, words' of his lair. (Horner : 109-110)

The different manifestations of "words" can be regarded as examples of her creativity and poetic output. She "credits her sexual fulfillment as the source of her sudden creativity, as if the wolf were her muse" (Clark 406). But her animating use of language attests to her peculiar and true poetic talent. This skilful manipulation of animation and personification creates an impression of linguistic pleasure and ecstasy which replace the initial ecstasy in sex with the wolf. The "wolfy drawl" which was a sign of infatuation at the start of their relationship cannot compete with her spontaneous, lively and animated sense of language as expressed in her successive use of the adjectives "warm, beating, frantic, winged".

far goodness and resumes the violence or even wickedness associated with him in the numerous versions of the tale. He devours the symbol of peace at once. He regards this dove as a mere item of food for his breakfast, and Little Red Cap as a mere provider of food in bed. The "white dove" may also imply a reversal or exchange of roles here. So far the wolf has been described as an educated man of letters who appreciates beauty (of words). But here it is Little Red Cap who appreciates beauty (represented in the dove here), while the wolf does not appreciate or even recognize such beauty. The act of devouring the dove can be seen as an act of destruction on the part of the wolf.

Little Red Cap acts as if nothing happened. She does not comment on what has taken place perhaps because either she does not want to evaluate the action of the wolf and wants the reader to have a first-hand view of the conduct of this wolf/man or her infatuation prevents her from seeing the situation as it is:

> As soon as he slept, I crept to the back
> of the lair, where a whole wall was crimson, gold,
> aglow with books.
> Words, words were truly alive on the tongue, in the head,
> warm, beating, frantic, winged; music and blood.
> (WW 4)

She symbolically meets his devouring of the "white dove" with her own devouring of (the contents of) his

private and intimate experience in the sexual domain. This question asserts Perrault's version and subverts it at the same time. It asserts this version in that it portrays speaker as wishing to be symbolically devoured by the wolf and intentionally contributing to her own violation. On the other hand, it subverts this version because it portrays the wolf favourably and gives the speaker spiritual satisfaction and physical gratification.

Having fulfilled her desire for composing love poetry, Little Red Cap searches for a gift to express her gratitude for this gratifying wolf:

> Then I slid from between his heavy matted paws
> and went in search of a living bird – white dove –
> which flew, straight, from my hands to his open
> mouth.
> One bite, dead. How nice, breakfast in bed, he said,
> licking his chops. (*WW* 3-4)

She tries to find a correlative or equivalent for her peacefulness and fulfillment in nature. As she strongly feels life, she searches for a living bird that can convey her freedom. The whiteness of the dove can stand for purity and even her being a bride, whereas the dove itself symbolizes the peaceful synthesis or communion of the traditionally opposite poles of the tale: the protagonist/girl and the antagonist/wolf. In other words, the protagonist meets the sexual violence implicit in the tale with peace. But the wolf does not recognize such peacefulness. He renounces his so-

experience. Second, it refers the reader back to the loss of "both shoes" which acts in the oral versions of the tale as a deliberate silencing of the voice of conscience or warning. In other words, deliberation moves from the girl who wants to replace her grandmother in her sewing profession in the folklore versions to the wolf who does his best to remove any traces of doubt or suspicion which might be engendered by the "murder clues" from the mind of the speaker in the Duffyan poem.

The definite article "the" in the noun phrase "the love poem" makes this poem acquire generic attributes: it is not a mere love poem; it suggests initiation into love poetry as a whole. However, it is a specific brand of love poetry because it has its roots in a sexual experience because "I clung till dawn to his thrashing fur". The adjective "thrashing" indicates dynamic potency and lasting vigour. It appears that Little Red Cap is attracted to the wild in the wolf, to what is continuously powerful. This can be supported by her earlier description of the place where the wolf lives and which is fraught with mystery and wildness. She realizes the strangeness of her attitude, and therefore asks a dramatic question which tries to familiarize such strangeness: "for what little girl doesn't dearly love a wolf?" The chatty, even confidential or confessional, tone of this question may suggest a certain view of the narratees of this narrative poem. It appears that the speaker is addressing female audience here and communicating to them her own

conscience or the visual clues that run counter to her "passion", and consequently presents the deliberate throwing of both shoes as if it were a mere loss. The word "but" at the very beginning of the next stanza shows that she has managed to overcome all obstacles to the "wolfs lair" and get there. However, the internal rhyme between "lair" and "beware" suggest that she guards against the traditional associations of this lair, and that she will only allow what she really wants to. In other words, she will subject the wolf and the lair to serving her own ends only.

It appears that the arduous journey to the wolfs lair is a means to effecting the rite of passage from girlhood to womanhood, and that living in the lair with the wolf consummates this womanhood:

> Lesson one that
> night,
> breath of the wolf in my ear, was the love poem.
> I clung till dawn to his thrashing fur, for
> what little girl doesn't dearly love a wolf? (*WW* 3)

The word "lesson" suggests that the speaker regards her journey into the depths of the wolfs lair as a narrative of apprenticeship. The foregrounding of the word "night" which occupies a whole line suggests initiation into a marital relationship. The commas which precede and follow "breath of the wolf in my ear" can serve two functions. First, this phrase is semantically equivalent to this special "night", suggesting the sensuous and sexual aspects of the couple's

"I crawled in his wake" suggests the speaker's servile proceeding. However, her previous deliberation and intentionality imply that she deliberately plays the role of the submissive young woman here. But the ripped stockings and snagged scraps may imply violence, or the hard journey she has to make in order to reach her destination/achieve her goal. The noun phrase "murder clues" may indicate that she has lost part of her innocence or that she has become aware of the price which has to be paid for such a journey. In addition, the "scraps of red from my blazer" refer the reader back to the Perrault version and the red cloak. However, replacing the cloak with a blazer brings the reader back again to the present. But the connotations of the red colour remain the same. It signifies the speaker's passion for learning/poetry/sex. In any case, Duffy does not privilege any interpretation over another or others, attesting to her own postmodernist aesthetic which juxtaposes different, even opposite, details in order to highlight irony and parody.

The loss of "both shoes" intersects with the oral versions of the tale where the girl silences the warning voices of the cat and the bird, who call her attention/conscience to the fact that she is eating the flesh, and drinking the blood, of her grandmother, with her shoes when the wolf orders her to do so. In Duffy's poem, the girl realizes the "murder clues" on her way to the wolf's lair. The symbolic loss of the shoes may show that she intentionally lends deaf ears or blind eyes to the inner voice of her

with the male wolf/poet as her master and tutor. It also implies that she has a great passion for learning.

Having deconstructed the reader's preconceptions, the speaker now turns to highlight her own preconceptions about the place where the wolf lives. This place or lair/house has some gothic attributes. It is "a dark tangled thorny place / lit by the eyes of owls". It represents the unknown and the uncontrolled. The depths of the woods imply the aspect of nature which cannot be fathomed in advance. However, the speaker describes it as "lit by the eyes of owls" as if it were familiar to her or that it were visually materialized in her own imagination. In any case, it is fraught with mystery. Moreover, this place is remarkably "away from home". Since "the home functions as a microcosm of the society upon which Duffy seeks to comment" (Huges-Edwards 121), the speaker intentionally breaks away from the traditional notions of society and social relationships, and risks the uncontrollable and non-prescriptive. On the other hand, the path to poetry is portrayed as "away from home", that is, the home of the female speaker and perhaps that of all the members of her gender. The darkness and thorniness of this path may imply the effective absence of women from the literary institution. However, "the eyes of the owl" which light this place may suggest the wild imagination of the speaker whose admiration and infatuation prevent her from seeing this institution as it is.

"catching" the attention of this wolf/man/poet so that she can quench her passion for learning and mastering poetry.

The reason that the protagonist presents for her attraction to the wolf is "poetry":

> You might ask why. Here's why. Poetry.
> The wolf, I knew, would lead me deep into the woods,
> away from home, to a dark tangled thorny place
> lit by the eyes of owls. I crawled in his wake,
> my stockings ripped to shreds, scraps of red from my blazer
> snagged on twig and branch, murder clues. I lost both shoes
>
> but got there, wolf's lair, better beware. (*WW* 3)

The speaker here holds a dialogic relationship with the readers or narratees. She realizes that they are astonished at her unanticipated attempts to meet the wolf, and that she is doing away with the traditional preconceptions about him. As a result, she deconstructs such preconceptions by providing them with another unanticipated reason. Here poetry is viewed as the means which "consummates" or effects the female rite of passage. The speaker presents the word "poetry" in a complete sentence in response to the question that the reader poses about the reason why she does so. The syntactic foregrounding of "poetry" may refer the reader to the speaker's initiation into the literary institution

"to refer to their loved ones as cute and cuddley". It also means a "hottie girl who deserves a lot of visual attention" and is "very sexy" . Also, "waif" means a "skinny woman" and "a model, usually involved with haute-couture modeling who is skinnier than the average model" (*Urban Dictionary*). All these associations of the words with which she (visually) presents herself to the wolf suggest a puberty rite or a rite of passage where she announces in public that she has moved from "childhood's end" to adulthood/sexual fulfillment/poetry. This refers the poem back to the oral versions which celebrate the initiation of girls into womanhood and coming of age. It also deliberately subverts Perrault's and Brothers Grimm's representations of the protagonist as a naïve child who should not have any idea about sex. On the other hand, "sweet sixteen" implies only physical growth, not mental or psychological maturity. In addition, the incomplete phrase "never been" does not assert a definite act, and makes the reader get an impression of uncertainty. Both phrases suggest a contrast between what the speaker thinks of herself and what the mature narrator indirectly insinuates. In other words, the speaker is largely inexperienced. However, this self-presentation can be regarded as a deliberate act on the part of the speaker. She realizes men's attraction to young, virgin (?) women who have no experience and these men's fantasy of playing upon this inexperience. Therefore, she "stages" herself in this manner in order to tighten her snare and guarantee

relationship with him. But the prepositional phrase "In the interval" implies the theatricality of the wolf's actions/show from the very beginning. He stands in the "clearing"/stage and reads "his verse out loud" on purpose to call her attention or ensnare her. This theatricality is slyly staged by the adult narrator and the poet to suggest the reciprocal hunter-game relationship between man and woman in general, and professional artists and novices or initiates in particular. In other words, the character foregrounds her own agency in her relationship with the wolf; it is she who (thinks that she) initiates this relationship. But the narrator and the poet implicitly refer the reader back to the original tale where the wolf is the only agent who uses his cunning in ensnaring the little girl. In other words, Duffy problematizes this aspect of their relationship by bringing both oral and literary versions into play here. She makes use of the guile and cunning of the protagonist of the oral versions and at the same time manipulates the wolf's skill at sly disguisement in the versions of Perrault and the Grimms. Thus, both the protagonist and the antagonist outsmart and outwit one another.

Little Red Cap's presentation of herself in the last line of the second stanza as "sweet sixteen, never been, babe, waif" sheds light on an aspect of her initial motivation to "lure" the wolf. In slang English, "sweet sixteen" is "the age of sexual consent" and "symbolizes turning into a woman" (*Urban Dictionary*). As for "babe", it is used by teenagers

grandmother. Recognizing a contrast between the size of her actual grandmother and that of the figure lying in bed and assuming that he is her, she asks many questions to highlight the erotic aspect of the tale in the oral versions, and perhaps to alleviate her sense of fear or foreground the great danger she has brought herself into, as in the versions of Perrault and the Grimms. Although the character in the poem presents these physical features as signs of physical attraction and perhaps sexual desire or fulfillment – an implication which can be supported by transition from childhood to adolescence or adulthood in the opening line of the poem: "At childhood's end" – the ulterior perspective of the narrator and thus the poet, and that of the reader who reads the poem cross-referentially with the original tale in mind, highlight the irony of the poem and set its multivocality in motion.

The last two lines of the second stanza which run on into the third one highlight the relationship between the hunter and the hunted:

> In the interval, I made quite sure he spotted me,
> sweet sixteen, never been, babe, waif, and bought me a drink,
>
> my first. (*WW* 3)

The narrator-as-character presents herself as if she was the hunter who makes a show in order that the wolf may notice her and consequently she can initiate a

is interpreted as "the colour of sin, passion, evil, sex" (Crowther, Haynes, and Newton 218). All these connotations are associated with the protagonist in both versions. In her poem, Duffy transfers these connotations to the wolf who is viewed by Little Red Cap as passionate and sexy. However, she does not initially recognize any act of sexual violence, but rather a desired sexual "peacefulness". But the context of folk-tale discourse which Duffy renegotiates, at least through the voice of the ulterior narrator, grants the red colour some aspects of violence. The perspective of the narrator-as-character can be questioned, especially as the ulterior narrator who phrases this perspective qualifies the noun phrase "red wine" with "staining" which may implicitly incriminate the wolf and subvert the view of the then character. On the other hand, the correlation of this redness with the act of "reading" and the "paperback" edition of the wolf's own verse may make this verse acquire sexual attributes. In this case, the wolf is using his love poems as a bait to ensnare the protagonist, a matter which problematizes the budding relationship between them.

The three exclamations about the "big ears", "big eyes" and "teeth" make the original tale have a heavy presence in the poem, as they are part of any version of the tale whether oral or literary where the little girl becomes astonished when she enters the house and finds the disguised wolf sleeping in the bed of her now-devoured

belief" (Livnat 71). It lies in "saying something in a way that activates not one but an endless series of subversive interpretations" (Muecke 31). In this sense, irony is seen as a "counter-discourse" and "an oppositional discursive strategy" which imply "duplicity" and an intention "to subvert from within" "in the name of a different, a silenced, truthfulness" (Hutcheon 8-10).

The context and dialogic nature of "red wine staining his bearded jaw" highlight its subversive, paradoxical, and oppositional dimensions through double, or rather triple, perspectivation. First, there is the perspective of the character who is infatuated with the wolf and regards all his actions as a sign of attraction. Second, there is the vision of the mature narrator and that of the poet interposed within it. Third, there is the perspective of the original Little Red Cap and the narrators of her fairy tale. In Brothers Grimm's version, wine represents the bottle that Little Red Cap takes to her sick grandmother whom the wolf devours later on in the tale. Thus, the redness of the wine can be seen as the blood of the grandmother and also that of the little girl herself. Moreover, the qualifier "staining" can be taken by the reader as "tarnishing" or "soiling", implying a negative portrayal that the character does not intend in the poem.

In the versions of Perrault and the Grimms, the red color is associated with the red cloak or cap which "symbolizes sexual violence" (Broussard and Bell 45) or "recent menstruation" (Cranny-Francis 76), and this colour

character after the passage of ten years of living in the lair of the wolf.

The first four lines of the Ssecond Stanza introduce some aspects of the character of the wolf:

> He stood in a clearing, reading his verse out loud
> in his wolfy drawl, a paperback in his hairy paw,
> red wine staining his bearded jaw. What big ears
> he had! What big eyes he had! What teeth! (*WW* 3)

The introduction of the wolf into the fictional universe of the Poem eradicates the traditional image of the wolf in the fairy tales upon which the poem depends for its (contrastive) aesthetic effects. Here the wolf is a popular man of letters: His own poems have been published in paperbacks and he is clever at delivering poetry. However, the noun phrase "red wine staining his bearded jaw", which the then character Little Red Cap presents as a sign of admiration, introduces an element of irony into the poem. For the first meaning of this phrase is "blind to its own situation" as there is a "conflict" between "the appearance" and "the reality" (Wiener 627). "Poetic irony depends very often upon our recognition that some poetic proposition is false" (Elliott and Crowther 84). It "is perceived through a complex interaction between an utterance and its context" (Utsumi 1369). It also refers to an "aesthetic instance of paradoxicality" (Yaari 540). In addition, it involves "double perspectivation" (Kotthoff 3). This is largely due to the fact that the utterance here is "a delayed echo of a thought or

sexuality, and presents herself as she is, without any belongings or material markers. This highlights Duffy's concern "with the nature of identity and its construction in, and by, language" (Thomas 121). She renounces the construction of the speaker's identity on the basis of the traditional "feminine" name that is assigned her by previous writers. In other words, she returns to the spacious world of the oral versions which present the protagonist as a girl, no less, no more. But the setting of the scene with its "factory" and "railway line" moves the scene forward to the modern age. The protagonist of Duffy's poem is a twentieth-century young woman who is aware of women history and their literary representations within this history. As for the wolf, he is also introduced without any epithets such as those attached to him by Perrault or the Grimms. This relates the reader back to the folktale versions where he does not have epithets. However, these versions have a bzou or werewolf, not a mere wolf. This duality of the character of the antagonist, as being both a wolf and a man, come spontaneously to Duffy's poem and inhabit its background.

The rest of the Poem is divided into two parts. The first part consists of three run-on or enjambed stanzas and represents the earlier life of the narrator as character and her infatuation with the wolf. As for the second one, it consists of the penultimate and last stanzas which are also enjambed together and present the climax and denouement of the narrative and the view of the adult, mature, and cognizant

to be shun. In turn, this indulgence enables the wolf to con the speaker and win her confidence for ten years.

It appears that the opening of the poem dispenses with the character of the mother who casts, in the oral versions, the girl in the feminine role of carrying bread and milk to her grandmother, or gives her daughter lengthy moral lessons that curtail her agency and spontaneity as in the versions of Perrault and Brothers Grimm. Also, the poem reverses the traditional relationship between the girl and the wolf. In the oral versions and those of Perrault and the Grimms, the girl is the object of the gaze. Here the girl changes herself, or Duffy changes her, into the subject of the gaze, while the wolf is turned into its object. It is also remarkable that the simile "like mistresses" implies a revised feminist view: not only women are kept, but also the men are "kneeling". In other words, both women and men are negatively affected by this patriarchal relationship between the sexes. Here Duffy challenges "the tradition of western philosophy" "to show how it underpins particular forms of patriarchy and, as a consequence, how both sexes have been damaged by it in different ways" (Horner 99).

As for the title, the narrative opening of the Poem subverts its initial connotations. It appears that the protagonist is not a little girl. She is a grown-up woman whose language attests to her maturity and wide cultural reading. In addition, there is no red cap or red cloak associated with her. She renounces such naïve markers of

pronouns referring to herself in the first five lines of the opening stanza. The only pronoun that appears in these lines is "you" which the reader discovers later on that it cataphorically refers to "the wolf" in the next line. This pronominal manipulation attests to the fact that "what we see is not objective reality but our limited perception of it based on our perspective" (Garard 2). Through the pronoun "you", the narrator presents her own view of the then attractive "you" with whom she was infatuated "at childhood's end". On the other hand, "the wolf" of the last line of the opening stanza recalls the connotations of both the wolf of the original tale and the man that the narrator has lived with for "ten years" in the woods. That is, she provides the reader with her own view as a narrator of the wolf during the act of narration. This doubling of the "then" point of view and the "now" one "may naturally give a totally distinctive depth to a text"(Bergez 30). Moreover, the syntactic position of the pronoun "I" which refers to the speaker foregrounds it and shows that she pays great importance to the I-ness in face of the wolf. It is she who deliberately moves towards the location of the wolf. Furthermore, this also implies that he is already there; that is, he is always waiting there for young women to lure them with his poems. Nevertheless, the reader is not provided yet with a complete view of the wolf. It appears that Duffy intends presenting him from the point of view of the speaker first. It is the speaker who insists on, or indulges in, seeing him the way she does, an indulgence which takes ten years

cutting open the belly of the wolf with a pair of scissors. In Duffy's poem, there is no warning. It is the protagonist who initiates herself into the world of the wolf.

The penultimate line of the narrative opening of Duffy's poem reverses the traditional relationship between the girl and the wolf, as the former waits for the latter intentionally to catch him or his attention. However, the wolf is not named in this line; he is only referred to with the pronoun "you" which initially frustrates the reader's horizon of expectations. But the act of ulterior narration subverts the implications of this relationship in the final line of the narrative opening. This line highlights the difference between the I-narrator and the I-character. "Only does the latter belong to the story; and he is on a level higher than that of the former who takes hold of narration" (Angelet and Herman 175). Seymour Chatman explains this issue as follows: "The narrator-I speaks during the discourse time, 'now'...whereas the character-I experienced the story-events 'back then'" (91). "The narrator selects and arranges the events, present them from a certain point of view and sometimes inserts comments and judgements" (Andringa 432). In this respect, the penultimate line represents the view of Little Red Cap before entering the woods with the "you". On the other hand, the final line of the first stanza provides the reader with her view of this subsequently modified "you" who is turned into "the wolf". It is remarkable that the narrator does not use any personal

juxtaposition next to "the silent railway line" may suggest withdrawal or escapism from the real problems raised by that reification and silence on the part of patriarchal society.

The last two lines of the Opening Stanza play against one another. The penultimate line highlights the speaker's intention on waiting for the "you" at "the edge of the woods". These "woods" remind the reader of the speakers in Robert Frost's "Stopping by Woods on a Snowy Evening" and "The Road Not Taken". They represent mystery, attraction and deliberating or meditating choices. It appears that the initial attitude of the speaker in Duffy's poem is a one of hunting for the "you" who is not specified for the reader until now. This initial attitude implies a certain relationship between a hunter and a game or quarry. However, the poles of this relationship are the opposite of those presented in the literary versions of the tale as told by Brothers Grimm or Charles Perrault. In both tales, it is the wolf who hunts for the girl, whereas the narrative opening of Duffy's poems portrays the girl as the hunter. In Perraut's version, the narrator ends the tale with a moral lesson, warning the "attractive, well-bred young ladies" against the "gentle wolves [that is, men] who are the most dangerous ones of all", while Brothers Grimm's version only contextualizes such warning in the events themselves. Also, Perrault's tale ends with the wolf eating up both Little Red Riding Hood and her grandmother, whereas Brothers Grimm's tale ends with a huntsman saving them through

> It was there that I first clapped eyes on the wolf.
> (*WW* 3)

The spatiotemporality of the prepositional phrase "At childhood's end" lies in the figurativeness of this phrase. The speaker chooses a temporal point and treats it as a spatial marker of the narrative setting. It implies "a treacherous, uncertain, obscure and *transforming* place and time" (Wainwright 48). Its transformative aspect indicates a change from the world of childhood to that of adulthood. This transformation is also symbolized by the "petering out" of "the houses" which gradually disappear and leave room to the "playing fields". On the other hand, the simile of this narrative beginning, "like mistresses", provides the reader with a semantic dimension that is expected to play a significant role in the narrative, or at least its background. Here women, within the bond of marriage, are reified as pieces of land. This simile does not refer to the relationship between women and men in general, but as related together through marriage. As "married men" keep the "allotments" here to grow vegetables, flowers and the like, the "mistresses" are viewed by men in this context as spaces of fertility only, that is, mere bodies for reproduction. Moreover, the presentation of "the silent railway line" immediately after the "mistresses" and the "married men" implies that the silence of this "railway line" / life relates to the reification of women or the silencing of successive generations of women. As for "the hermit's caravan", its

girl of the oral tale with a specific name that has "feminine" attributes. Duffy also retains the epithet "little" which indicates that the protagonist is a young girl. It also limits the identity implicit in the act of naming to a mere object – "red cap" – which is a relatively recent innovation unfamiliar in the folklore versions of the tale. This limitation implies, at its face value, that the girl is still reified. However, these connotations of the title of the poem are only tentative. It is up to the text itself to assert or subvert them.

The narrative opening of the poem contains the "inaugural signs" which "establish the pact of reading and determine the horizon of expectation of the reader" (Goldenstein 88) and mark "the boundary that guarantees the identity of the corpus" (Derrida 212). The importance of the beginning results from the fact that "it determines much of what follows" (Said 3) and that it "is designated in order to indicate, clarify, or define a later time, place or action ... The beginning then is the first step in the intentional production of meaning (Said 5). The beginning of "Little Red Cap" sets the narrative spatiotemporally:

> At childhood's end, the houses petered out
> into playing fields, the factory, allotments
> kept, like mistresses, by kneeling married men,
> the silent railway line, the hermit's caravan,
> till you came at last to the edge of the woods.

Speaking Out 116). They also "erased all traces of the erotic playfulness of the oral versions and placed the actions in the service of teaching lessons to the child inside and outside the book" (Tatar, *The Hard Facts* 200). Feminists regard this tale "as yet another sexist example of males endangering and rescuing helpless females" (Geisler 120).

Although Brothers Grimm preserve the lack of *little Red Riding Hood* of fear in face of the wolf, they attribute it to "the child's naïve innocence and her extreme vulnerability"(Zornado94).They also eradicate all traces of agency in the character of the girl. From the very beginning of the tale, she is trained to obey the words of adults "simply because they are adults" and the wolf "too is an adult figure" (Zornado94). As a result, her seduction or violation is largely due to her socialization.She "is seduced from the path by the wolf –by the adult world of wolf,mother, grandmother-and then and only then commits the transgression of leaving the path, a transgression for which she will be sorely punished"(Zornado 94).

Duffy's Fracturing of the Classic Tale in "Little Red Cap"

Carol Ann Duffy's "Little Red Cap" anchors itself in this fairy-tale discourse from its very beginning. The title of the poem gives the "girl" a name, reminding the reader of Perrault and the Grimms who circumscribed the unnamed

bring this saviour into the scene because "they believed that a woman could not fend for herself but had to be saved from her mistakes by a type of gamekeeper/policeman" (Zipes, *Creative Storytelling* 28).

At the end of Brothers Grimm's version, although it is the girl who stuffs the wolf's body with stones, she does so upon the request of her grandmother. The girl herself assimilate, or rather ventriloquizes, the voice of her mother/her elders and takes upon herself not to leave the path "if my mother tells me not to do so". The conditional "if" implies that she may have a desire to leave the path if there is no mother, or if the daughter is not admonished not to do so. However, the Grimms do not raise this possibility – an aporia which may deconstruct their tale altogether – and present the girl's words as part of their moral.

Even in the supplement that the Grimms add to their version, the girl is not allowed any agency. It is the grandmother who directs her to fill the bucket with hot sausage, leading to the second wolf's drowning.

Brothers Grimm's retellings of the fairy tales were far away from orality because they "did not report their tales verbatim from their informants" and therefore their "versions of tales are at least one full step from pure oral tradition" (Dundes 18). They present "stereotypical images of male-female relations" (Zipes, The Struggle 185) in this tale and others. They make Little Red Riding Hood "responsible for her violation by a wolf/man" (Zipes,

resembles going to school reminds the reader of the path of needles or duty, while the flowers and the merry world suggest the path of pins or pleasure. However, it is the wolf who recalls these associations as part of his crafty plan. In addition, the girl who is taught to respect her elders and listen to their advice benignly responds to the advice of the adult wolf and enjoys herself by the "sunbeams" and "pretty flowers". The Grimms also portray this attraction to the beauties of nature as running "from the path".

The Grimms also eliminate the undressing of the girl and turn her questions into mere astonishment. For example, the mouth is no longer a signifier of admiration and sexual appetite: it is a mere "terrible big mouth". Also, the wolf is only interested in the girl as a mere flesh that can satisfy his hunger, and he swallows her up immediately.

In order to emphasize their moral, Brothers Grimm do not end their tale with the "wicked" girl devouring the "good" and "pretty" girl forever. They bring a passing huntsman to save the grandmother and consequently the girl. This huntsman gives the story a religious dimension when he describes the wolf as an "old sinner". This makes the whole tale an instance of women's temptation off the good or right path, and it is a man who "saves" (the soul of) both women. It is probable that the huntsman stands for Christ who has the power to resurrect the dead, and here he cuts the wolfs belly open and gets both the girl and her grandmother out, alive and safe. Moreover, Brothers Grimm

From the very beginning, the Grimms highlight the special relationship between the grandmother and the granddaughter. This relationship is indicative, as the girl is portrayed as a mere object of love, and the grandmother as the subject of this love. Also, it is the grandmother, not the mother as in Perrault's version, who makes the "little cap of red velvet" which gives the daughter her name. It is noteworthy that Carol Ann Duffy names the protagonist of her narrative Poem Little Red Cap, and there are other versions of the Grimm Tale where the girl is named Little Red Cap.

The Grimms incorporate their moralizing into the story itself either in the mouth of the mother at the beginning of the story or in that of the girl at its end. They also attribute the girl's lack of fear in front of the wolf to her innocence or childish naivety. They portray the wolf as "wicked". Unlike Perrault, they do not imprison the wolf within the cage of mere cannibalism. This cannibalism has a sexy, or rather sexual, touch, since the wolf's inner speech implies that he regards the girl as a "tender" and delicious sexy object. Moreover, the wolf is depicted as a crafty person who plans "to catch both" the girl and her grandmother. His cunning leads him to seduce the girl off the path on which she walks "gravely" "as if you were going to school". He calls her attention to the pretty flowers and merry world around her. This is distantly reminiscent of the paths of needles and pins. The girl's grave walking which

the wolf's belly. The girl gets out of his belly and wonders how she is so frightened and that it has been so dark inside the wolf's body. Also, the grandmother comes out. But she is hardly able to breathe. However, she recovers when she eats the cake and drinks the wine. Then Little Red Riding Hood, upon the request of her grandmother, stuffs the wolf's body with some large stones. When he wakes up, the heavy stones make him fall down dead. As for the huntsman, he skins the wolf and goes home with the pelt. The tale ends with Little Red Riding Hood admonishing herself, "As long as I live, I will never leave the path and run off into the woods by myself if mother tells me not to" (Brothers Grimm 148).

In order to emphasize this moral, Brothers Grimm add a supplement to the tale. They say that one day Little Red Riding Hood meets another wolf on her way to her grandmother's house. This wolf also wants her to leave the path, but she takes care this time and goes straight to her grandmother's house. There her grandmother suggests locking the door. When the wolf comes, they do not open the door. The furious wolf jumps into the roof and waits there until Little Red Riding Hood may go home in the evening and then he will eat her up in the darkness. However, the grandmother sees through his plan and manages to seduce him to fall into a snare of a bucket of hot sausage and get drowned (Brothers Grimm 149).

How uneasy I feel today, and at other times I like being with grandmother so much" (Brothers Grimm 147). However, she acts as her mother has told her, and says "Good-morning" to her grandmother who is "looking very strange". She also asks the traditional set of questions about the "big ears", "big eyes", "large hands" and "terrible big mouth". As soon as the wolf answers the last question, "he was out of bed and had swallowed up Little Red Riding Hood" (Brothers Grimm 147).

But Brothers Grimm do not end the story here. They make the wolf fall asleep and begin to snore very loudly. They also introduce "the huntsman" who is introduced for the first time but with the definite article "the" as if he were known to the reader or he stood for something or someone other than a huntsman. This huntsman suspects the loud snoring of the grandmother and decides to enter the house to "see if she wants something". When he sees the wolf lying in bed, he says, "Do I find you here, you old sinner!" and adds that "I have long sought you!" (Brothers Grimm 147). It is noteworthy that the noun phrase "old sinner" is frequently associated in western culture with the devil, and therefore the tale can be religiously interpreted as an instance of temptation so that the woman can go astray from the right path. However, the huntsman does not fire the wolf. He thinks that "the wolf might have devoured the grandmother" (Brothers Grimm 147) and he may manage to rescue her. He takes a pair of scissors and begins to cut open

poem. It is also remarkable that it is the wolf who initiates the girl into her woods journey:

> Little Red Riding Hood, how pretty the flowers are about here – why do you not look around? I believe, too, that you do not hear how sweetly the little birds are singing; you walk gravely along as if you were going to school, while everything else out here in the world is merry. (Brothers Grimm 146)

Brothers Grimm present her attraction to the woods and the beauties of nature, especially "the sunbeams dancing here and there through the trees, and pretty flowers growing everywhere", as the cause that makes her run "from the path into the wood to look for flowers" (146). As flowers are poetically associated with youth, representing the attraction to them as running "from the path" can be regarded as an attempt on the part of the Grimms to curtail the development of Little Red Riding Hood and imprison her within the cage of the obedient young girl who has to comply with the ideological dictations of the adult world.

After picking so many flowers, the granddaughter "remembered her grandmother, and set out on the way to her" (Brothers Grimm 146). It is noteworthy that Brothers Grimm do not use the word "path" here, but the word "way" which may suggest that she has already gone astray from "the path". Unlike Perrault, they present the girl, upon entering her grandmother's house, as having "a strange feeling" to the extent that she says to herself, "Oh dear!

Here it is the grandmother who gives the granddaughter "a little cap of red velvet" which gives the girl her name as Little Red Riding Hood. After the mother, who is not described by any epithet whether good or bad, gives her "a piece of cake and a bottle of wine" to take to her grandmother who is "ill and weak and they will do her good" (Brothers Grimm 144), she admonishes her daughter with a long moral:

> Set out before it gets hot, and when you are going, walk nicely and quietly and do not run off the path, or you may fall and break the bottle, and then your grandmother will get nothing; and when you go into her room, don't forget to say, "Good-morning", and don't peep into every corner before you do it. (Brothers Grimm 144).

Brothers Grimm also emphasize the innocence, or rather gullibility, of Little Red Riding Hood because she "did not know what a wicked creature he [the wolf] was, and was not at all afraid of him", and when he says to her, "Good-day", she replies, "Thank you kindly, wolf" (Brothers Grimm 144). Her tenderness and nice replies make the wolf get (physically) attracted to her: "What a tender young creature! What a nice plump mouthful – she will be better to eat than the old woman. I must act craftily, so as to catch both" (Brothers Grimm 145-146). What is remarkable here is the verb phrase "act craftily" whose associations will be manipulated by Carol Ann Duffy in her

the gullible young girl who must be admonished to conform to a strict and protective code of conduct" (Crowther, Haynes, and Newton 218). He changes this unnamed, brave and intelligent protagonist "into a spoiled bourgeois girl who, he believed, deserved to be punished for her naïve coquetry with a wolf. Dead at the end, 'her' tale was to serve as a warning to women, young and old, to mind their ways and curb their adventurous spirits" (Zipes, *Creative Storytelling* 28).

Feminists maintain that Little Red Riding Hood's "humble status makes her closer to all of us" and that the red cloak associated with her "symbolizes sexual violence" (Broussard and Bell 45). In addition, they view the characterization of the protagonist as cast into the mould of the stereotypical female:

> With all the markers of sexuality in that story, from the most primitive, in the feminine task assigned Red Riding Hood, to the most oblique, the red cloak as signifier of her recent menstruation, the role of Red Riding Hood is specifically female. (Cranny-Francis 76)

Brothers Grimm's Quarantining of Female Agency

As for Brothers Grimm's version, the protagonist is introduced as "a dear little girl who was loved by everyone who looked at her, but most of all by her grandmother".

Perrault curtails the youthful or adult possibilities of the protagonist. He eliminates the sexual undertones of the encounter with the wolf and turns it into a mere act of murder or devouring. He creates an image of a helpless and resource-less girl who, he believes, deserves to be eaten because she has gone off the path and allowed herself to speak to strangers. Furthermore, the separate moralizing section that follows the tale makes the girl a symbol of any woman and the wolf a symbol of any man. In other words, the girl here is a mere example and has no traces of individuality.

Perrault limits the possibilities of the oral tale in his "Little Red Riding Hood". It is clear that the original villain of the oral tale was a "bzou" or "werewolf" and "it was Perrault who transformed him into a simple, but ferocious, wolf" (Zipes, *The Trials and Tribulations* : 19). He also "made it either seem that the girl wanted to be eaten or that she somehow contributed to her violation" (Zipes, *Speaking Out* . 116). He also set "the direction of this fairy-tale discourse about female indulgence in sin" (Zipes, *The Trials and Tribulations* : 43). The protagonist of his tale "has a 'good time' gathering nuts, chasing butterflies, and picking flowers, and it is not by chance that she falls into the hands of a savage wolf" (Tatar, *The Hard Facts* : 200).

Perrault deprives the girl of her resourcefulness and wits. "The forthright and shrewd girl who can look after herself has given way to a patriarchal and courtly view of

It appears that Perrault give a lot of moralizing, whether within the text of his literary version of the tale or in the paratext that follows it and highlights the moral that Perrault himself wants to inculcate in the minds of ladies, whether young or adult. He also gives the little girl a name – Little Red Riding Hood – which suggests her gender and sexuality. He derives this name, and thus her reified identity, from a material object, namely the "little red hood' that her mother has made her.

Perrault also reduces the werewolf into an "an old neighbor wolf" and changes the flexible and dynamic oral tale into a rigid horror tale where the wolf "had a great desire to eat her [the girl] up". In addition, he portrays the girl as a naïve and gullible pretty one who is not alert to the "danger" [?] of stopping and listening to a stranger/wolf. Moreover, she is not allowed any freedom of choice, as Perrault makes the wolf choose the path for her. Furthermore, he eliminates the path of needles and the path of pins. Thus, instead of entertaining herself by gathering needles as in some oral versions, Perrault makes her enjoy herself by 'gathering nuts, running after butterflies, and making bouquets of flowers". In other words, he turns the adolescent woman who initiates herself into duty (in the versions where she chooses the path of needles) or pleasure (in those where she opts for the path of pins) into a mere little girl who does not know what is right or wrong, and who indulges in childish pleasures.

more than three days since he had last eaten" (Perrault 92). He does not spare any bits of flesh or blood. On the other hand, as soon as the girl asks her last exclamatory question – "What big teeth you have, grandmother!" – the wolf gives a short answer in a performative speech act : "The better to eat you" and "upon saying these words, the wicked wolf threw himself upon Little Red Riding Hood and ate her up" (Perrault 93). Then Perrault ends the tale with a separate section entitled "Moral" which runs in verse as follows:

> One sees here that young children,
> Especially young girls,
> Pretty, well brought-up, and gentle,
> Should never listen to anyone who happens by,
> And if this occurs, it is not so strange
> When the wolf should eat them.
> I say the wolf, for all wolves
> Are not of the same kind.
> There are some with winning ways,
> Not loud, nor bitter, or angry,
> Who are tame, good-natured, and pleasant
> And follow young ladies
> Right into their homes, right into their alcoves.
> But alas for those who do not know that of all the wolves
> the docile ones are those who are most dangerous.
> (Perrault 93).

this dimension of the tale and replaced it with the rather oblique "motif of the red riding hood or the red color" (Zipes, *The Trials and Tribulations* : 23).

Charles Perrault's De-activation of the Oral Tale

As for Perrault, he casts the girl in a feminine guise. She is "the prettiest [girl] that had ever been seen". He also describes her mother as "good" and attaches the girl the name "Little Red Riding Hood" after the "little red hood" that her mother has made her. He makes the grandmother sick, and the granddaughter in particular [not the mother for example] has to go to "take her some biscuits and this pot of butter". The werewolf is changed into an "old neighbor wolf, who had a great desire to eat her up" but does not eat her right now "because of some woodcutters who were in the forest". When the girl tells the wolf about her whereabouts, Perrault calls her "the poor child, who did not know that is dangerous to stop and listen to a wolf". He also does not allow her to choose the path to her grandmother's house. It is the wolf who assigns the path to her. Moreover, the two paths are not distinct here [there are no needles or pins], as there are only "this path here" and "that path there" (91). In addition, the girl takes "the longer path" whereas the wolf takes the "shorter" one. On her way, "she enjoyed herself by gathering nuts, running after butterflies, and making bouquets of small flowers which she found". As for the grandmother, she is described as a "good woman" and the wolf "devoured her quicker than a wink, for it had been

become a seamstress and to replace her grandmother" (*Creative Storytelling* : 28).

In the oral tale, the protagonist has her own resourcefulness and agency. It is her "own resourcefulness and shrewd use of her body that resolves the story" (Crowther, Haynes, and Newton 218). "Using her wits", she "managed to trick the wolf all by herself in many different ways" (Zipes, *The Trials and Tribulations* 17). She "escapes by her own ingenuity and with the help of other female figures" as in some oral versions, and the tale "does not have recourse to a heroic male figure" (Douglas 11). Moreover, it does not resort to giving moral lessons. It "avoids moralizing altogether, while recommending attentiveness and guile as weapons in the fight against rapacious male sexuality" (Copeland 127). It also "depicts the heroine as self-reliant and quick-thinking, able to take her own life in her own hands" (Jurich 79).

It is remarkable that the oral versions of the tale have some sexual connotations. This is highly manifest in "the conversation between the wolf and the little girl [which] is laced with sexy innuendo" (Douglas 11). This "metaphorically erotic tale" "focuses on the relations between the sexes and gender roles" and "poses the question of violence and sexism in the Perrault and Grimm versions" (Zipes, *Creative Storytelling* : 28). It is also "a celebration of a young girl coming of age" (Zipes, *The Trials and Tribulations* : 24). But Perrault and the Grimms eliminated

Jack Zipes relates pins and needles to needlework apprenticeship. He says that:

> the reference to the pins and needles were related to the needlework apprenticeship undergone by young peasant girls, and designated arrival of puberty and initiation into society in specific regions of France where the oral tale was common: districts of the Loire, Nièvre, Forez, Velay, and the Alps. The young girl symbolically replaces the grandmother by eating her flesh and drinking her blood. It is a matter of self-assertion through learning and conflict. Unlike the literary versions, where the grandmother was reified and reduced to a sex object, her death in the folk tale signifies the continuity and reinvigoration of custom, which was important for the preservation of society. (*The Trials and Tribulations* 24)

Other scholars view these two paths differently. For example, Simone Vauthier maintains that the path of pins stands for "the path of pleasure", while that of needles symbolizes "the path of duty" (141).

Whatever the interpretation of pins and needles might be, they initiate the girl or young woman into puberty and budding adulthood. Zipes says about the oral version reconstructed by Delacrue that it "tells about the initiation of a girl who chooses needles over pins because she is ready to

is "derived from ancient myths about the sunrise and the sunset". The protagonist's red garment "was associated with the sun, and the wolf was considered to be the personification of darkness" (Zipes, *The Trials and Tribulations* : 18). The earliest interpretations of this tale were "solar". "The protagonist representing the sun was swallowed by the night; the release from the monster's stomach signified the sun being set free at dawn" (Dundes 26)

Pins and needles are an integral element of all the oral versions of this tale. "The choice between pins and needles is in all the versions before Perrault and Grimm tidied them up to be suitable for our nurseries. Any interpretation that omits that detail is suspect." (Douglas 12). These pins and needles relate to the different phases of the life of women in nineteenth-century France and Italy where the oral versions were collected.

> The stages of a woman's life were distinguished by the symbolism of pins and needles. Pins are easy to use but only make temporary fastenings, needles are employed with skill and perseverance, they make permanent ties. Pins have no opening, putting a thread through the eye of a needle has a simple sexual connotation. The pin can be a symbol of the virgin intact, the needle is the adult woman. (Douglas 12)

or popular culture seem hopelessly rigid and inflexible in comparison with folklore", because literary scholars are accustomed "to working with 'the text' rather than with 'a' text" (Dundes 16,18). This sharp contrast, if not opposition, between the oral and the literary is highly manifest in "Little Red Riding Hood". The oral version

> tells of a girl's trip to grandmother's house and of her encounter with a wolf, but there the resemblance with Perrault's 'Petit Chaperon Rouge' and to the Grimms' 'Rotkäppchen' ends. 'The Story of Grandmother' dispenses with the advice and warnings issued to the heroine in its more literary counterparts – a mother simply sends her daughter to granny with a loaf of hot bread and a bottle of milk. Since there are no prohibitions to violate and no instructions to ignore, the heroine cannot be perceived as naughty or disobedient. Indeed, by outsmarting the wolf-aggressor, she escapes the role of hapless victim and joins the class of clever innocents. Folk versions of 'Little Red Riding Hood' are less concerned with presenting lessons than with entertaining an audience by rehearsing a sequence of racy episodes and sentimental events. (Tatar, *Off with Their Heads* : 37)

The oral versions of *Little Red Riding Hood* or *Little Red Cap* "dealt with the initiation of a clever and brave girl in an agrarian, sewing society" (Zipes, *Speaking Out* 116). It

In this version, no one, whether male or female, saves the little girl. It is her own guile and cunning which help her in her escape.

"Little Red Riding Hood" has been subject to numerous interpretations, especially on the part of feminist or pro-feminist writers and critics. This multiplicity of interpretations is due, in part, to the tale itself:

> To be sure, the tale itself, by depicting a conflict between a weak, vulnerable protagonist and a large, powerful antagonist, lends itself to certain interpretive elasticity. But the multiplicity of interpretations does not inspire confidence, with some critics reading the story as a parable of rape, others as a parable of man-hating, still others as a blueprint for female development. (Tatar, *The Hard Facts* : 200)

The orality of fairy tales endows them with a dynamic nature that is always open to reinvigoration and cannot be fixed into a rigid or petrified form. "The very nature of folktales is their dynamic, their ever-changing format to express the needs of the narrator and her audience at a particular time in history and within a particular culture" (Jurich 231). This is due to the fact that "folklore with its characteristics of multiple existence and variation is, in marked contrast, ever in a state of flux", a state which enables it to "adapt to each individual or group among which it circulates" . On the other hand, "literature and mass

(*Creative Storytelling*: 26-27). In this version, the girl chooses "the path of needles", and on her way to her grandmother's house, "the little girl entertained herself by gathering needles" . When she eats the flesh and drinks the blood of her grandmother, there is only a little cat who says, "Phooey! ... A slut is she who eats the flesh and drinks the blood of her granny . There is no mention of the shoes or the bird. Immediately after eating, the werewolf asks her to "undress my child and come and lie down beside me" (Delacrue : 26, 27). Also the girl gets in bed with him before uttering her famous set of questions or exclamations about the strange physical features of the grandmother/werewolf. Her undressing and the conversation with the werewolf suggest the sexual undertones of the oral tale. In this version, when the girl insists on relieving herself outside the house:

> The werewolf attached a woolen rope to her foot and let her go outside.
>
> When the little girl was outside, she tied the end of the robe to a plum tree in the courtyard. The werewolf became impatient and said: 'Are you making a load out there? Are you making a load?'
>
> When he realized that nobody was answering him, he jumped out of bed and saw the little girl had escaped. He followed her but arrived at her house just at the moment she entered." (Delacrue 27)

It is remarkable that this oral version does not have moralizing. The narrator does not comment on any of the actions, or present any value-laden evaluations. The tale also names two paths: the path of needles and the path of pins. The girl has a freedom of choice, and she chooses the path of pins here. Also, the werewolf spares a bit of flesh and a bit of blood of the grandmother's body. The girl eats the flesh and drinks blood of her mother unscrupulously. She does not listen to the warnings of the cat and the bird who alert her to the fact that she is devouring her own grandmother. Upon the werewolf's request, she silences these voices of conscience. She also takes off all the items of her clothes, which gives the tale an unmistakable sexual dimension. In addition, the answer of the werewolf to her questions, or rather exclamations, imply sexual, if not lewd, intentions.

The oral tale features a shrewd girl who sees through the werewolf's intentions. She pretends that she wants to relieve herself, and insists on doing so outside the house. Her own resourcefulness leads her to cut the woolen thread that binds her ankle and ties it to a plum tree. She also knows her way back from the woods. No man saves her. She only asks the help of fellow females – the laundresses – who play the main role in drowning the werewolf.

Jack Zipes presents another complete version of the oral tale entitled "The Story of Grandmother" which is composed or rather reconstructed by Paul Delacrue

gives the same answer to each question: "Throw it on fire, child, for you won't need it anymore." The strange shape of the disguised werewolf makes her ask questions about the unfamiliarity of the "hairy" skin, "big arms", "big ears" and "sharp teeth". The werewolf gives slightly modified answers to the four questions or rather exclamations: "The better to keep you warm, my child", "The better to hold you close, my child", "The better to hear you with, my child", and "The better to eat you with, my child. Now come and lie beside me" respectively. It seems that she begins to recognize the werewolf in the shape of her grandmother. For she now tells him that she wants to relieve herself first. When he asks her to do so in bed, she cleverly says that she must go outside. In order to ensure that she will come back again, he ties her ankle with a woolen thread. But as soon as she goes outside, she cuts the thread with her sewing scissors and ties it to a plum tree. Having waited for too long, he follows the thread and finds out that she has gone. As she runs, he chases her. When she reaches the river, she asks some laundresses who work on the river bank to help her cross the river. They spread a sheet over the water, holding tightly to its ends. She crosses the bridge of cloth and soon she is safe on the other side. When the werewolf reaches the river, he asks the same help. The laundresses spread the sheet again. But when he is halfway across, they let it go, and he gets drowned.

A version of the original oral tale, as Terri Windling presents it, can be summarized as follows: When a woman finishes her baking, she asks her daughter to take a fresh *galette* (bread) and a pot of cream to her grandmother who lives in a forest cottage. On her way, she meets a *bzou* (werewolf) who asks her about her whereabouts. Having told him, he asks her which path she will take: the Path of Needles or the Path of Pins. When she chooses the latter, he announces that he will take the former, and see who gets there first. The bzou reaches the grandmother's cottage first, and gobbles her up, except for a bit of flesh which he puts into a little dish, and a bit of blood which he drains into a little bottle. Then he puts on the clothes of the grandmother and climbs into bed. When the girl arrives, the disguised werewolf asks her to put the bread and cream in the pantry. He also asks her whether she is hungry and thirsty. As she answers in the affirmative, he asks her to eat the bit of meat and drink the bottle of wine (the grandmother's blood). While eating and drinking, a little cat cries, "You are eating the flesh of your grandmother!" and a little bird warns her, "You are drinking the blood of your grandmother!" Here the werewolf asks her to throw her shoe at the "noisy" cat and the other shoe at the "noisy" bird. Having complied with the advice of the werewolf and silenced the warning voices of the bird and the cat, he asks her whether she is tired. When she says yes, he asks her to take off her clothes and come to bed, and he will warm her up. When she asks him where she puts her apron, bodice, skirt, petticoat and stockings, he

because "they represent a way to talk back to authority, to subvert from within, to be heard" (10).

Feminist fairy tales "subvert the male discourse and patriarchal ideology apparent in the traditional fairy tales" (Zipes, *Recent Trends* : 15) and "tend to be confrontational and provocative" (Zipes, *The Struggle* : 185). Feminist critics constantly expose this inherent patriarchy. They "try to show how fairy tales reflect and perpetuate patterns of male domination and female subjection and passivity" (Dalton xxiii), leading feminist writers to "renegotiate the displacement of women from history and art" (Rowley 77). As "women are typically used as sex objects and are portrayed stereotypically in texts" (Berger 152), there is an urgent need for creating a new image of women "that is not confined by sex or sexuality, one that portrays an *individual,* creative and forceful and socially relevant" (Jurich 231).

The Dynamics and Agency of the Oral Versions of Little Red Riding Hood

The main literary forms or encodings of the oral fairy tale "Little Red Riding Hood" or "Little Red Cap" are Charles Perrault's "Le Petit Chaperon Rouge" or "Little Red Riding Hood" (1697) and Brothers Grimm's "Little Red Riding Hood" or "Little Red Cap" (1812). The original oral story, "The Grandmother's Story", is largely different from Perrault's and Brothers Grimm's later retellings. Perrault makes the girl wear the red cap or hooded cloak, whereas Brothers Grimm make a hunter rescue her.

previous encodings of the literature, but about contemporary gender relations" (Martin 155).

Feminist revisions of fairy tales are "women's counterwritings" which are characterized by "'deligitimations' of customary conclusions, and radical reclamation of authority – particularly through their revisions of materials instrumental to the processes of socialization, such as fairy tales, folktales, and classical myth" (Huk 147). These processes of socialization curtail "the desires of young girls, teaching them the damaging 'virtues' of self-effacement and sexual restraint" and "discouraging them from thinking for themselves" (Kelly 191). Such tales are also "reflections of a patriarchal culture" which maintains "the victimization of women" (Griswold 62). In this way, "they form the patriarchal script that we [women] are expected to enter, to save us, so to speak, from having to write our own" (Farrell 381).

Feminist writers therefore manipulate "the technique of inversion or reversal" because they "see parody as a powerful agent for changing the conventional gender roles that fairy tales have mirrored back to us through several centuries of patriarchal culture" (Beckett 108). This technique can lead to "the deconstruction and reconstruction of female subjectivity" (Cranny-Francis 118). Linda Hutcheon highlights the "potential in both parody and irony for the articulation of an effective counter-discourse" (8),

Duffy's "Little Red Cap" is not a mere rewriting or revision of a famous fairy tale: "Little Red Riding Hood" or "Little Red Cap". It renegotiates a complete history of critical and literary handling of this tale. The purpose of this paper is to investigate Duffy's revision of this tale in the light of fairy-tale discourse, whether oral, literary, or critical, and to shed light on the dialogic dimension of her "Little Red Cap". The tale with which Duffy holds dialogue "is a tale that has a unique history in the West and that captures our imagination because it is filled with unresolved problems that still create tensions in our lives today" (Zipes, 28).But before investigating Duffy's revision of this tale, the researcher will set the tale in context; that is to shed light on some oral versions of the tale and its first literary encodings at the hands of Charles Perrault and Brothers Grimm to show how these literary encodings, in contrast with the oral versions, have limited the possibilities of a continually moving and developing tale.

The counter-discourse of Feminist Rewritten Fairy Tales

Folk and fairy tales are a fertile area where contemporary writers can get into dialogue with such sites of cultural and literary controversy. They "have long provided inspiration for modern writers, poets, and film-makers, and have been re-worked, re-written, and re-presented in a variety of ways by the producers of contemporary culture" (Brown 201). Contemporary writers rewrite fairy tales "to raise questions not only about the



Revising Fairy-tale Discour.se In Carol Ann Duffy's "Little Red Cap"

Dr. Gammal Elgezeery (*)

Introduction

Carol Ann Duffy does not "mind being called a feminist poet", but she wouldn't mind if I wasn't" (McAllister 71). Moreover,she "distances herself from the bad connotations of feminism" (Dowson 15). Although Duffy recognizes the achievements of feminism, she believes that it is now a dated poetic philosophy: "feminist poetry did play a very useful role in the seventies, but we've moved beyond that" (Interview in *Options*, 61). However, this does not mean that she ignores women's cause or "forget the importance of women's experience, the difficulties of women's lives, and the difficulties that patriarchy presents to both men and women" (Rees-Jones 3). Critics view her as "a feminist post-modernist writer" (Horner 99) and a "post-feminist" poet (D'Haen and Bertens 9).

(*) English Department, Suez Faculty of Education, Suez Canal University.

FIKR WA IBDA'

- Revising Fairy-tale Discour.se In Carol Ann Duffy's "Little Red Cap"

- Recentralizing the Self: Dorothy Wordsworty's Floating Island



No. 45

May . 2008